BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XIX - NUMERO 5 - MAGGIO 1958

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XIX - N. 5 MAGGIO 1958

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Concorso nazionale soggetti cinematografici

ART. 1 - Il Centro Sperimentale di cinematografia indice ogni anno un Concorso a carattere permanente per soggetti cinematografici inediti, che si chiude il 31 dicembre. Esso è intitolato « Concorso nazionale soggetti cinematografici « Bianco e Nero ». I premi da attribuirsi sono: al primo classificato lire un milione; al secondo classificato lire 500 mila.

ART. 2 - Il termine ultimo per l'invio dei soggetti è il 30 settembre 1958. I soggetti che perverranno dopo tale data saranno rinviati all'anno successivo.

ART. 3 - La stesura di ogni soggetto, redatta in forma di pre-trattamento o di trattamento cinematografico e in lingua italiana, non dovrà superare le venticinque cartelle di formato normale, dattiloscritte.

ART. 4 - Ogni soggetto deve essere contrassegnato da un motto o pseudonimo, ripetuto sull'esterno di una busta allegata, contenente nome, cognome e indirizzo dell'autore; la busta deve essere chiusa con ceralacca non impressa da sigillo. I soggetti, in sette copie, devono essere inviati a mezzo plico raccomandato al Centro Sperimentale di cinematografia — Sezione concorso permanente per soggetti cinematografici inediti —, via Tuscolana n. 1524, Roma.

ART. 5 - La Giuria, nominata dal presidente del Centro Sperimentale, è così composta: Carlo Bo, presidente; Federico Fellini, Ettore Giannini, Eithel Monaco, Leone Piccioni, Elio Vittorini, componenti; Emilio Lonero, segretario.

ART. 6 - La Giuria, dal 30 settembre in poi, esaminerà i soggetti presentati, e con giudizio motivato delibererà in merito all'assegnazione dei premi, di cui all'articolo 1 del presente regolamento.

ART. 7 - L'accettazione dei premi da parte degli autori vincenti comporta la cessione al Centro Sperimentale di cinematografia del diritto di opzione a tempo indeterminato sul soggetto stesso, restando inteso che la proprietà relativa rimane all'autore, il quale ne tratterà direttamente la cessione con gli eventuali acquirenti anche se presentati dal Centro. Il C.S.C. si limiterà a richiedere il rimborso del diritto d'opzione anticipato.

ART. 8 - Ogni richiesta di informazioni o di copie del presente bando dovrà essere indirizzata al Centro Sperimentale di cinematografia — Sezione concorso permanente per soggetti cinematografici —, via Tuscolana n. 1524, Roma. I dattiloscritti non si restituiscono.

Lettere

Caro Lacalamita,

il tuo invito a tenere una conversazione al Centro Sperimentale mi ha lasciato, in un primo momento, perplesso. Non perchè non sapessi cosa dire: a furia di lottare in questo instabile, per non dire caotico mondo del cinema, si ha sempre qualcosa da dire. Ma perchè sono per natura contrario a qualsiasi forma di confessione diretta, e parlare delle proprie esperienze è, in un certo senso, come svestirsi in pubblico.

Poi le cose sono andate in maniera molto semplice e ne sono contento. Penso che queste conversazioni, che mettono i tuoi allievi a contatto con gli uomini di cinema, siano utili. Non soltanto agli allievi, ma anche a chi le fa. Nel nostro lavoro ci si abitua a stare troppo soli. Le sole occasioni che io, per esempio, ho di stare qualche ora con i miei colleghi, sono le riunioni del Consiglio direttivo del Circolo italiano del cinema o dell'ANAC, ma sono occasioni che si offrono soltanto ai membri di quei Consigli. Con gli altri ci si incontra per caso in un ristorante, in un teatro.

Penso che proprio il Centro Sperimentale potrebbe farsi promotore di iniziative tendenti a far sì che tra gli uomini di cinema in generale, in particolare tra registi, possano avvenire scambi di vedute, di pareri e, perchè no?, di consigli. Creare le occasioni. Di più: un'abitudine. Il fatto che io debba vincere una certa ritrosia nel fare una simile proposta, non fa che dimostrare la bontà, la necessità dell'iniziativa.

Non sarò certo io a suggerirti come tutto ciò possa avvenire. Si tratta prima di tutto di neutralizzare le scarse attitudini associative degli ita-

liani. Ma sono certo che un buon lavoro in questo senso possa esser fatto. Nell'interesse degli uomini di cinema. Nell'interesse del cinema italiano.

Michelangelo Antonioni

Caro Antonioni,

Ti ringrazio per le cose che mi scrivi, a nome del Centro e mio personale. Pubblico la tua lettera, se permetti, perchè mi sembra che definisca molto bene la situazione di grigio isolamento in cui si trovano spesso, oggi, gli uomini di cinema; e, inoltre, perchè coglie con grande precisione quelli che sono gli scopi del Centro nel promuovere iniziative, come gli incontri cui hai partecipato. La pubblico anche per un altro motivo: nella tua lettera c'è un esplicito invito a creare l'occasione perchè incontri del genere si moltiplichino e si realizzino sistematicamente, e in particolare tra i registi. Ebbene, il Centro e « Bianco e Nero » sono a vostra disposizione. Ed io vorrei subito girare l'invito a tutti i tuoi colleghi, con le stesse parole in cui tu lo hai formulato.

Molto cordialmente,

Michele Lacalamita

* * *

Signor Direttore,

leggo nel numero di aprile della sua rivista una lettera del signor Chiarini, che mi riguarda, e la sua precisazione. Mentre prendo atto di questa, le debbo dire che, aderendo al suo cortese invito, avevo preparato una lunga e circostanziata risposta ai punti principali della lettera, ma, al momento di inviargliela per la pubblicazione, ho pensato che, tutto sommato, è meglio farne a meno e così, almeno in sede di « Bianco e Nero » far cadere la polemica.

A ciò sono stato indotto da questa ragione: quel che ho scritto, per quanto io lo creda giusto, certamente dispiacerebbe al signor Chiarini: ora non mi sembra che sia il caso che io continui a farmi la fama di troppo infierire contro di lui, come egli mi rimprovera, avendo già da tempo pronto per la « Civiltà Cattolica », ed ormai in procinto di pubblicazione, un lungo saggio su di lui, nel quale, praticamente, rispondo a tutti i suoi appunti, ed essendo stato costretto, ciò facendo, a rilevare sul suo conto, insieme con molte verità che, spero, gli faranno piacere, altre molte che, temo, gli dispiaceranno.

Non so che cosa ne penseranno i suoi lettori, e lo stesso Chiarini, al quale, tuttavia, desidero che giungano due mie precisazioni: 1) che, dopo una tranquilla rilettura di quanto ho scritto sul suo « Panorama del cinema contemporaneo », non trovo nulla da correggere; 2) che io non ho nulla contro di lui: semplicemente non ne condivido molte idee e, contemperando come posso le esigenze della carità verso di lui con la giustizia verso i miei lettori, cerco di illuminarli tanto sugli aspetti migliori quanto su quelli che reputo meno buoni della sua docenza.

Enrico Baragli S. J.

Problemi e opinioni

L'ULTIMO VOLO DI TODD

Il 22 marzo, l'aereo personale di Michael Todd si è schiantato contro le pendici del monte Alpai, nel Nuovo Messico. Finiva così, nel fuoco, la straordinaria carriera dell'uomo che si amava denominare « l'ultimo dei grandi produttori », ma che a maggior ragione sarebbe giusto chiamare « l'ultimo dei grandi impresari americani ».

Più che ai Mayer, ai Goldwyn, agli Zuker, Michael Todd si avvicinava infatti alle figure già mirabolanti e leggendarie di Frohman e David Belasco, i fondatori dello stupore sul palcoscenico, decisi a conquistare il pubblico facendolo strabiliare, e convinti che ogni forma di spettacolo per sopravvivere avesse bisogno di sottoporsi a giochi di prestigio. Todd conservava ancora lo spirito dell'imbonitore. L'evoluzione dei tempi, lo scetticismo degli ambienti, la sua stessa alterna fortuna, la necessità di un'impoetica stabilità commerciale non lo avevano immunizzato contro questo primo impulso avventuroso e gioioso, che risaliva certo gli anni giovanili e allo strillonaggio dei giornali nelle vie di Minneapolis. Impresario nato, gli era insufficiente il potere del denaro e della notorietà; voleva, prima d'ogni altra cosa, la gloria dei suoi prodotti, ne tesseva il panegirico come un agente stampa al primo stipendio; e lo faceva con il candore dell'iperbole e del superlativo. « Dipingete in rosso quegli Apaches — urlò una volta ai suoi tecnici durante le riprese di « Around the World in 80 Days» (Il giro del mondo in 80 giorni, 1957) — i pellirosse dei miei film devono essere i più rossi del mondo! ».

Questa era la forza di Todd, una forza da baraccone, ma che lo aveva innalzato dalle prime esperienze teatrali ai padiglioni dell'Esposizione Universale di New York e Chicago, e più avanti in quei grandi circhi senza tenda che sono Broadway e Hollywood. Todd era nato, sotto il nome di Avrom Hirsch Goldbogen, nel 1906; apparteneva dunque alla generazione dopo De Mille, agli anni del Grande Festino, al secondo dopoguerra degli Stati Uniti. Se dei pionieri alla De Mille condivideva l'entusiasmo, il suo spirito più intollerante non cessava d'inseguire nuove esperienze e nuove avventure; e infatti la carriera di Todd è contrassegnata da dure battaglie e da frequenti ricadute a zero. Questo sbandieratore di superlativi era a suo modo un anticonformista. Altrimenti non si sarebbe ripreso. Credeva nel cinema, ma in un cinema dominato dal capriccio, suo e altrui. Ai colpi avversi sapeva rispondere con un'unica ricetta, « sempre più grande » « sempre più colossale ». Non l'applicava soltanto nei film, ma anche nella vita privata, ammesso che avesse una vita privata; e principalmente nelle operazioni pubblicitarie, cui attribuiva un'importanza pari a quella delle produzioni stesse. Il famoso banchetto di Cannes, e poi quello di Hollywood, con elefanti bianchi, areostati che s'involavano verso il cielo e fontane che zampillavano champagne di marca, facevano parte di questa messinscena: il successo di « Around the World in 80 Days » è cominciato di là. Prima ancora, il lancio del nuovo brevetto per schermo gigante battezzato Todd-AO era stato il garante più sicuro per le fortune di « Oklahoma! » (Oklahoma, 1956).

Non tutte le iniziative di Todd erano destinate alla felice riuscita. Senza dubbio deve essere stato per lui uno smacco il vedersi preceduto da Dino De Laurentiis nella realizzazione di « War and Peace » (Guerra e pace, 1957), una produzione intercontinentale che impegnava i capitali di parecchie nazioni; al punto che non volle ammettere subito la sconfitta, e annunciò invece l'imminente inizio delle riprese di un altro film tratto dallo stesso romanzo, da girarsi a gara con quello di King Vidor in coproduzione con la Jugoslavia. Poi il secondo « War and Peace », com'era logico, fu messo a tacere; ma l'idea della « disfida » tra produttori faceva parte del-

la personalità di Todd e certo gli sarebbe piaciuto portarla a compimento.

Poi dedicò tutte le sue energie al nuovo supercolosso, «Around the World in 80 Days» un'«extravagance» che serba tra le righe le sue ambizioni in modo tanto netto da poter essere considerata, come qualcuno ha scritto, non un'avventura di Giulio Verne ma la prima e fedele biografia di Michael Todd. Anche qui d'altronde il film dice poco in confronto all'organizzazione del film, che meriterebbe d'essere raccontata come storia a sè da un Elia Kazan. Le ville di Todd ipotecate per coprire le spese, i debiti con la General Motors, il dono di un'automobile a tutti gli attori partecipanti, Marlene Dietrich che esige un abito da un milione per un'apparizione di un minuto; sono gli ultimi guizzi della leggenda di una vecchia Hollywood, ma nell'attività del produttore Todd sembrano già dei luoghi comuni.

Presentato il film, Todd guardava già ad altri obiettivi che tentavano il suo spirito di conquista. Per esempio, lo sbocco sul mercato sovietico, e possibilmente qualche « superproduzione » da attuare in accordo con il cinema dell'U.R.S.S. Sarebbe stato in tutti i sensi un trionfo; che avrebbe puntato di nuovo le migliori carte sulla curiosità, sulla meraviglia, le uniche ninfe ispiratrici di Todd. Senza contare il fascino, per l'eterno pioniere, di volgere la sua carovana verso l'Est.

A questo scopo mirava il recente viaggio di Todd nell'Unione Sovietica. Nel contempo un altro progetto ambiziosissimo lo teneva desto: una nuova versione cinematografica del « Don Chisciotte » su basi rumorosamente spettacolari ben s'intende. Non in « concorrenza » con i modelli famosi, Pabst e Kosintzev, ma — se mai — con il fasto del precedente prodotto Todd, « Around the World in 80 Days ». Todd che supera Todd. I primi grandi nomi erano già stati annunciati in conferenza stampa, si parlava di produzione mista fra cinque Paesi, gli episodi sarebbero stati girati sui luoghi dell'azione; l'interesse del pubblico cominciava ad essere mosso dalle insorgenti polemiche fra il produttore e il governo spagnolo, dichiaratosi contrario alla realizzazione del film (e in particolare alla presenza di Fernandel nei panni di Sancio Pancia). Insomma, secondo i criteri di Todd, tutto si istradava alla perfezione; proprio con quelle baruffe il film cominciava già a nascere. Durante la sua sosta italiana, pochi mesi orsono, aveva dichiarato che tutto andava per il meglio: « In Spagna non finisce il mondo... Vuol dire che faremo il « Don Chisciotte » in Jugoslavia o in Grecia, non importa ».

In quel momento il produttore dal viso di torello, che era abituato a fare il giro del mondo in otto giorni, aveva ancora due mesi di vita. Per lui il mondo finiva in una gola del Nuovo Messico, tra boschi coperti di neve. E il suo biografo, lo sceneggiatore Art Cohn, che stava scrivendo « The Nine Litore dal viso di torello, che era con lui sullo stesso aereo, doveva finire in tronco il lavoro allo stesso capitolo.

TINO RANIERI

Fellini parla del suo mestiere di regista

Federico Fellini si è visto più di una volta, quest'anno, al Centro Sperimentale di cinematografia. In occasione di una retrospettiva dei suoi film ha anche risposto alle numerose domande degli allievi del Centro sulla sua opera di regista. Abbiamo raccolto al magnetofono le sue risposte e le offriamo ai nostri lettori, certi che si tratta di un materiale tutt'altro che trascurabile per la migliore intelligenza di questo regista, il cui contributo al cinema italiano non ha certo bisogno di essere illustrato.

Un primo gruppo delle domande rivoltegli riguardavano la sua collaborazione con Rossellini, a proposito della quale egli ha dichiarato:

« L'insegnamento più grande che ho avuto da Rossellini mi sembra di poter dire che sia stata una lezione di umiltà, cioè un atteggiamento, di fronte alla realtà, di completa semplificazione, lo sforzo di non interferire con le proprie idee, con la propria cultura e con i propri sentimenti. Ho avvicinato Rossellini senza nessuna particolare attrazione per il cinematografo, perchè mi occupavo di giornalismo, mi interessavo di altre cose, facevo caricature, non pensavo davvero che la mia strada fosse il cinematografo. Avevo scritto copioni, soggetti, sceneggiature ma la mia collaborazione al cinematografo restava sempre molto esterna, non c'era una vera partecipazione di passione e di sentimenti.

« Quando andavo in teatro di posa per accompagnare una attrice o un amico o perchè il regista che stava realizzando un mio copione mi invitava, ero sempre preso da un senso di profondo disagio e non riuscivo a capire bene che cosa stessero facendo. Insomma, la vita di una « troupe » e il modo in cui si svolgeva il lavoro mi sembravano così poco congeniali al mio temperamento, così lontani da me che non riuscivo assolutamente a venirne preso e nemmeno suggestionato; quindi non pensavo davvero che avrei fatto il regista. Quando ho avvicinato Rossellini ho visto per prima cosa un mondo completamente nuovo, questo sguardo amoroso con cui Rossellini vedeva le cose e che poi riproponeva attraverso le inquadrature. Ed è stato — come dire? — proprio questo atteggiamento a farmi pensare che, in definitiva, il cinematografo era una cosa che si poteva fare senza trucchi, senza presunzioni e senza l'idea di mandare a destra e a sinistra dei messaggi ben precisi; che cioè si poteva guardare qualcuno o qualche cosa, una situazione o dei personaggi con estrema semplicità e provare a ridire quello che si era visto.

« Questo posso dire è stata la lezione più grande che ho avuto da Rossellini, cioè in conclusione, ripeto, una lezione di umiltà. Naturalmente avvicinandolo ed entrando con lui in rapporti di vera amicizia (proprio la più vitellonesca, la più appassionata e la più avventurosa), ho imparato anche moltissime altre cose; e poichè ho fatto con lui la mia prima esperienza di aiuto regista, fu questo che veramente mi fece capire che potevo realizzare i miei copioni, perchè non vi era nessuna difficoltà nel « riprendere », cioè che nella macchina da presa, nell'apparato cinematografico, insomma, non c'era niente di così iniziatico, di così misterioso, di così tecnico, ma bastava sapere ridire con molta semplicità quello che si guardava.

« In *Paisà*, ho fatto la sceneggiatura insieme con Amidei, e poi ho seguito il film

come aiuto. Il mio contributo al lavoro di Rossellini è stato molto marginale, perchè Rossellini aveva le idee ben chiare, sapeva benissimo quello che voleva, e noi eravamo come due amici che si mettono a chiacchierare e scambiano le proprie opinioni; posso averlo acceso qualche volta in certe direzioni e su certe situazioni, ma non più di questo. Per esempio, a Maiori, che è un paesino sulla costa amalfitana, quando Rossellini stava girando il primo episodio di *Paisà*, io scopersi un conventino di frati francescani, e siccome da ragazzino mi hanno messo spesso in collegi religiosi, allora sono entrato dentro con molta curiosità e ho scoperto veramente un ambiente incantevole, quasi da pastello. C'erano cinque o sei frati poverissimi estremamente semplici. Adesso non ricordo esattamente se l'idea dell'episodio era già nella stesura del soggetto e se è venuta da lì. Ricordo comunque di aver costretto Rossellini a venire una sera a cena in quel convento, e di averlo così cominciato a suggestionare sulla possibilità di girare un episodio. Inizialmente c'era l'idea di fare un incontro tra cappellani americani e religiosi italiani; cioè un incontro tra due modi di concepire la religione completamente diversi, una fede attiva come poteva essere quella dei religiosi militari e questa fede così meditativa e fatta solamente di preghiere come quella di certi conventini medievali che ci sono in Italia. C'era questa idea, però l'episodio non c'era. Io scrissi l'episodio appunto stando in quel convento.

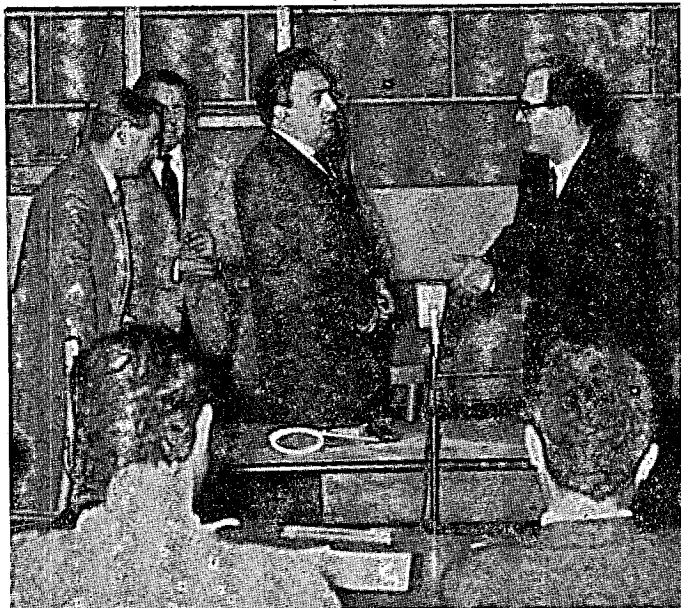
« Mi avete chiesto se mi ritengo un regista neo-realista. Rispondo di sì, ma prima bisogna però mettersi d'accordo su cosa significa neorealismo. Secondo me, l'unico vero autore neorealista è Rossellini, credo l'unico che si sia espresso in maniera potente (ho rivisto *Paisà* sere fa e mi sembra una cosa proprio grandiosa), l'unico che si sia espresso in maniera efficace e in modo irrepetibile. Che poi da questo modo di guardare la realtà sia nata una certa corrente, la quale è stata influenzata e spostata in varie direzioni, questo è un discorso un po' troppo lungo. In definitiva, se per neo-realismo noi intendiamo un atteggiamento di sincerità verso i temi che uno propone o verso i personaggi di cui vuol raccontare la storia, io mi ritengo un regista neo-realista».

Era naturale che molte delle domande rivolte a Fellini riguardassero il suo metodo di lavoro. Fino a che punto costruisce il personaggio sull'attore? Come si sviluppa il processo creativo? Qual'è l'importanza di Giulietta Masina nei suoi film? Perchè predilige Rota come autore del commento musicale? Qual'è il contributo di Brunello Rondi alla sua opera?

« Riferendomi ai film fatti con Giulietta posso dire che la costruzione del personaggio è basata interamente sulle sue possibilità di attrice. In generale, quando penso una storia ho già in testa in maniera abbastanza precisa quali saranno gli attori principali che faranno gli interpreti dei miei personaggi. Per esempio *I vitelloni* fu proprio scritto su misura per Sordi, per Trieste, per Interlenghi, per mio fratello... L'unico personaggio che, al tempo in cui facevo la sceneggiatura, non sapevo da chi sarebbe stato interpretato era quello che abbiamo poi affidato a Franco Fabrizi. Feci molti provini e poi decisi per Franco. Quindi, quando scrivo una storia ho già in testa l'attore cui mi rivolgerò per dare la parte. Ma avviene a volte che quando il copione è pronto l'attore cui avevo pensato non sia più disponibile, come è successo per *Il bidone*. Scrivendolo avevo pensato ad Humphrey Bogart, ma poi all'ultimo momento — per una storia troppo lunga da raccontare — questo attore non era libero; e allora dovetti ripiegare su Broderik Crawford, che d'altra parte avevo soltanto visto in fotografia, perchè non conoscevo *Tutti gli uomini del re*, film che mi feci proiettare quando Crawford arrivò in Italia. C'è stato perciò un adattamento del personaggio a Crawford, alle sue possibilità e alla sua figura massiccia, diversa da quella di Bogart, che, come ricorderete, era un attore simile a un lupo rinsecchito, con una faccia scavata e che avrebbe espresso forse con maggiore efficacia la desolazione di una vita spesa male. La malinconia, insomma, cupa, tetra di Bogart, sarebbe stata probabilmente più efficace di quella di Crawford. Avendo Crawford, ho dovuto fare certi spostamenti, cosa che poi faccio sempre abbastanza volentieri, perchè penso che l'imprevisto, l'imprevedibile sia talvolta un elemento positivo per la riuscita di un'opera. Quando non posso avere l'attore che voglio o quando non riesco a trovare quella faccia che fantasticamente avevo in testa, mi rassegno in maniera abbastanza disinvolta a una nuova soluzione.

« Volevo dire insomma solo questo: che non commetto mai (forse questo è l'unico « sistema » che posso riconoscere al mio modo di lavorare) l'errore — perchè a me sembra un errore — di adattare l'attore al personaggio, ma faccio sempre l'opposto, cioè cerco di adattare il personaggio all'attore. Nè richiedo mai all'attore uno sforzo interpretativo particolare, cioè non mi fisso ostinatamente in una battuta che dovrebbe essere detta in quel modo. Nel caso di Giulietta come Gelsomina, questo è l'unico esempio in cui ho costretto un'attrice, che ha temperamento esuberante, aggressivo, un po' pirotecnico, nella parte stilizzata di una creatura schiacciata dalla timidezza, con un lumicino di ragione e con una linea di gesti sempre al limite tra la caricatura e il grottesco. E' stata una fatica molto grossa; e in questo caso voglio dire che Giulietta, a differenza che in *Cabiria*, ha fatto uno sforzo interpretativo maggiore, perchè veramente Gelsomina è una « interpretazione », mentre invece in *Cabiria* era più nelle corde con il suo personaggio, cioè con quella sua aggressività, con la sua fantasia così allucinata, la prolissità con cui parla.

« Nel dirigere gli attori, in generale mostro completamente l'azione e cerco di dare alla battuta l'intonazione che credo debba avere. Qualche volta però, per non influenzare, per non costringere un altro ad imitarmi, voglio vedere che cosa lui potrebbe da solo. A questo proposito posso dirvi un'altra cosa, che uno dei motivi di maggiore ispirazione proprio sul modo con cui gli attori debbono recitare mi viene durante le pause, tra una ripresa e l'altra, cioè nei momenti in cui l'attore o si siede su una sedia o domanda il cestino o corteggia una generica o va a telefonare o si addormenta.

« E' sempre un po' difficile, perciò, risalire al momento in cui l'ispirazione si accende, ma potrei raccontare a questo proposito come è nato il finale delle *Notti di Càbiria*. Non è nato solo come finale, ma proprio come idea ispiratrice di tutto il film. Quando una certa stampa di sinistra mi ha accusato di avere un atteggiamento evasivo, elusivo di fronte alla realtà, di non suggerire con le mie storie un

Federico Fellini, durante la sua recente visita al Centro Sperimentale, si intrattiene nell'aula di recitazione con il presidente Michele Lacalamita; dietro a lui sono il direttore del C.S.C. Leonardo Fioravanti e Brunello Rondi.

traguardo, una soluzione precisa, io — a parte il risentimento un pochino isterico che si può prendere leggendo delle cose alle quali non si è preparati — facendo un atto di umiltà, mi sono detto: effettivamente Zavattini e De Sica suggeriscono l'iscrizione ad un partito (non voglio fare dello spirito); suggeriscono cioè ai loro personaggi qualche cosa, danno un indirizzo, cioè hanno una fede che a me manca, almeno in una direzione precisa. Perciò, naturalmente, alla fine del film le loro storie e i loro personaggi danno maggiori soddisfazioni di quelle che diano i miei. Allora ho detto: forse questi signori hanno ragione, io ai miei personaggi non riesco alla fine a dire: guardate: comprate il tal giornale, oppure sposatevi, oppure andate in Chiesa... non riesco a dirgli niente.

« In fondo è un atteggiamento abbastanza disumano per un autore verso i suoi personaggi. Allora, mettendomi di buona volontà (come se volessi una volta dire ad un mio personaggio: « Guarda, fa così e così ») ho pensato: « Cosa gli dirò? ». E dopo aver pensato parecchio mi sono accorto di non sapergli suggerire niente, perchè non so dire niente a me stesso. Quindi ai miei personaggi, che sono sempre così pieni di disgrazie, l'unica cosa che potrei offrire è la solidarietà e cioè gli potrei dire: « Senti, io non ti so esprimere cos'è che non va bene, però sto con te e ti faccio una serenata ». Così, per *Le notti di Cabiria* ho pensato: voglio fare un film che racconti le storie di una disgraziata che però nonostante tutto spera confusamente, infantilmente, in un rapporto migliore, solamente in un rapporto; e alla fine del film voglio dirle: « Senti, ti ho fatto passare tanti guai, però mi sei così simpatica che voglio farti fare una cantatina ». Allora su questa idea, forse anche un pochino infantile, avevo immaginato una scena. Era una donna, un personaggio disgraziato, che alla fine di un'avventura più terribile delle altre, doveva perdere in maniera così definitiva la fiducia nella realtà e nella umanità che lo circondava, da uscirne distrutto. E ho pensato, perchè a questo personaggio ad un certo momento non può affiorare la convinzione che c'è qualcuno che gli dice in maniera simpatica e gentile: « Hai ragione »? Così questo personaggio è diventato Cabiria, e le sue sono diventate le avventure di una prostituta che fa una vita da sorcio in un ambiente spaventoso, con una realtà che la schiaccia continuamente, ma che attraversa la vita con innocenza e con questa fiducia misteriosa. Alla fine del film mi è venuta l'idea di farle incontrare un gruppetto di folletti, quindi di giovanissimi, cioè di una umanità avvenire, che gentilmente, un po' sfottendola, ma con candore, le suonassero una canzone in segno di gratitudine. Questa idea, in definitiva, è stata la sorgente del film.

« Per il lavoro che ho fatto con Giulietta, posso dire che essa non è solamente l'interprete dei miei film, ma ne è stata anche l'ispiratrice; non voglio dire ispiratrice nel senso che la sua collaborazione si sia svolta come quella con Pinelli, con Flaiano, con Rondi, ma ispiratrice in un senso più profondo, proprio di musa ispiratrice. Cioè la vita con Giulietta, quello che io ne penso, l'idea che mi sono fatto di lei, di quella che può essere la sua umanità, di quello che è quasi il suo significato nella mia vita, mi ha ispirato appunto *La strada* e *Le notti di Cabiria*.

« La predilezione per il maestro Rota deriva dal fatto che egli mi sembra abbastanza congeniale ai miei motivi e ai miei tipi di storie e che lavoriamo insieme in maniera (non parlo dei risultati, ma del modo con cui si svolge il lavoro) molto lieta. Non è che io suggerisca i temi musicali, perchè non m'intendo di musica. Comunque, siccome ho idee abbastanza chiare del film che faccio in ogni dettaglio, il lavoro con Rota si svolge proprio come la collaborazione alla sceneggiatura. Io sto vicino al pianoforte e Nino sta al piano e gli dico esattamente quello che desidero. Naturalmente non è che gli possa dire i motivi; lo posso soltanto suggestionare e gli dico esattamente quello che voglio. Posso dire che è forse tra i musicisti cinematografici il più umile di tutti, perchè veramente fa una musica, secondo me, estremamente funzionale. Non ha la presunzione e l'orgoglio del musicista che vuol far sentire la sua musica. Si rende conto che la musica di un film è un elemento marginale, secondario, che può solo in certi momenti essere protagonista, ma in generale deve solamente spalleggiare.

« Brunello Rondi è un collaboratore molto prezioso perchè, anche se la sua collaborazione non si svolge sul piano della sceneggiatura (io lavoro come di solito con due sceneggiatori con i quali mi trovo molto bene e che sono, come sapete, Pinelli e Flaiano), il suo intervento avviene in un secondo momento, cioè al momento delle riprese. E' in questa fase che Brunello fa anche

un'opera di collaborazione alla sceneggiatura nel senso che molte volte l'arricchisce di spunti, di suggerimenti; cioè dà una collaborazione che si svolge sul piano attivo, non puramente a tavolino; via via che le riprese vengono effettuate, Brunello, seguendo da vicino il film, mi dà moltissime suggestioni... Quindi la sua è una collaborazione molto preziosa, della quale gli sono sinceramente grato ».

Dall'esame dei metodi di lavoro, la discussione si è spostata, com'era naturale, sui film di Fellini. Alla domanda: « Qual'è fra le sue opere quella che preferisce?», Fellini ha risposto:

« Non riesco ad essere obbiettivo davanti ai miei film per un semplice motivo: io non mi considero un regista professionista, cioè i miei film sono solamente l'espressione di uno che fa un mestiere; credo di essere proprio un cantastorie. Faccio i film perchè mi piace raccontare delle bugie, inventare delle fiabe e dire le cose che ho visto e le persone che ho incontrato. Mi piace raccontare principalmente di me stesso. Quindi, in definitiva, faccio i film raccontando cose della mia vita, in una maniera così sincera, qualche volta appunto fino alla indiscrezione, sino forse a trasmettere un senso di disagio per le mie confessioni, che sono eccessive e forse non richieste. Questo atteggiamento che ispi-

(segue in 3ª pag. di copertina)

Vita del C. S. C.

« Bianco e Nero » inizia, con questo numero, una nuova rubrica in cui gli allievi del Centro Sperimentale sono chiamati ad esprimere il loro giudizio su film o problemi della cultura cinematografica. Non intendiamo davvero, con questa iniziativa, attuare una sorta di accademia fra primi della classe o avviare gli allievi lungo i sentieri, ristretti e abbastanza sterili, della critica o della nota di costume cinematografico. Riteniamo invece di adempiere a un duplice dovere di natura interna al Centro ed esterna al Centro stesso.

Di natura interna, nei confronti degli allievi. E' necessario che essi si pongano, fin d'ora e chiaramente, i problemi del cinema, del cinema italiano soprattutto, perché il loro successo professionale dipenderà in gran parte dalla chiarezza di idee che essi avranno potuto raggiungere nel corso della loro permanenza al Centro e non solo dal bagaglio di nozioni tecniche o culturali che vi avranno appreso. Sembra dunque utile che essi, ogni qual volta sia possibile, vengano chiamati a sostenere le proprie ragioni, nella scelta di un film, o di un autore o nel suo rifiuto, nel delinearsi di una precisa concezione del nostro cinema, dei suoi insuccessi o dei suoi successi. L'aristocratica concezione dell'artista, che vive solo e crea solo, indipendentemente da ogni rapporto con la realtà e con il mondo che lo circonda, chiuso nella sua torre di cristallo e sostenuto e nutrito dall'ispirazione, è ormai morta da un pezzo. Gli allievi del C.S.C. si troveranno a dover operare in una realtà precisa; il loro lavoro si troverà a dover incidere su una cinematografia nazionale, con sue caratteristiche e una sua fisonomia; i loro film saranno diretti al pubblico italiano nell'epoca presente, e non a quello, poniamo, inglese o francese di dieci o vent'anni fa.

La conoscenza di questa realtà è fondamentale per chi voglia dedicarsi fruttuosamente al cinema. Il presidente del Centro Sperimentale ha quindi ritenuto di invitare gli allievi, fuori dall'orario scolastico e non obbligatoriamente, ad incontrarsi e a discutere fra loro sui problemi del cinema italiano, traendo da fatti concreti, come la programmazione di un film di particolare interesse o qualsiasi altro evento che possa prestarsi a un'interpretazione e a un commento. Queste riunioni vengono ad integrare gli incontri degli allievi con registi e personalità del mondo del cinema che si svolgono ormai con regolare frequenza e grande successo. Ci si propone così di inserire gradualmente, anche sul piano umano, gli allievi nel mondo del cinema affinché il passaggio dall'istruzione accademica alla professione avvenga nel miglior modo e nella maggiore semplicità.

Un secondo dovere di natura esterna al Centro, ma non, ovviamente, alle sue finalità culturali, tentiamo anche di raggiungere con queste riunioni. Ed è un'opera di riscontro sulla validità della critica italiana e straniera. Pensiamo di essere obiettivi, anche se il problema ci riguarda da vicino. La critica cinematografica si trova in una difficile congiuntura e non sembra muoversi troppo disinvoltamente. Non vorremmo fare una storia della critica cinematografica: ne manca, alla rivista lo spazio, e a noi, l'autorità. Possiamo però vedere di riassumerne alcuni punti. All'inizio il film è oggetto di curiosità e di cronaca. Con l'affermarsi del linguaggio cinematografico, nasce l'estetica cinematografica e si comincia a discutere se il film sia arte o meno. Discussione appassionante, ma generica. La critica cinematografica si sente investita della soluzione dell'arduo problema. Il film viene considerato, analizzato, spezzettato, ricomposto, giudicato: esaltato o condannato. Il cinema si estende, diviene una componente della società contemporanea. Sotto l'influsso di varie correnti, e non solo marxiste, entrano in gioco valutazioni di carattere sociologico e storicistico. Ed ecco parte della critica abbandonarsi a considerazioni del tutto estranee alle sue funzioni e trarre dal film occasione per disquisizioni del più vario ordine. Asteniamoci dal citare gli esempi dell'una e dell'altra concezione: quella dell'arte ad oltranza e quella del film come occasione di trattatelli. Accenniamo solamente ai nostri motivi di dissenso con ambedue le posizioni. L'una prescinde completamente dal pubblico e considera il film come un'entità astratta; l'altra prescinde addirittura dal film per abbandonarsi a considerazioni di tutt'altro genere. L'una e l'altra posizione critica sembrano comunque aver fatto il loro tempo e tutte le persone di buon senso dimostrano ormai di esser persuase che il giudizio vada spostato dal film al rapporto film-spettatore. Ma la critica, soprattutto quella specializzata, dà troppo spesso l'impressione di continuare a gingillarsi in antichi moduli, battendo strade rarefatte e astrali, fine a se stesse. Compito della critica è mediare fra cinema e spettatore e viceversa: considerare il film dalla poltrona dello spettatore e non dalla cattedra.

Non aspiriamo, pubblicando in questo numero di « Bianco e Nero » quattro recensioni di altrettanti allievi del corso di regia, di additare solennemente le nuove e le giuste strade della critica cinematografica. Può darsi anzi che talora le considerazioni di Arancio, Fago, Ferrara e Buoncristiani

cedano proprio agli errori accennati. Riteniamo ciononostante che gli allievi del Centro possano portare un positivo contributo nella definizione di una giusta linea critica. Come professionisti, o come aspiranti tali, essi saranno giustamente portati a valutare le ragioni e i diritti del pubblico; come uomini di cultura essi sono persuasi della necessità di un cinema moderno e impegnato, che abbia un significato e aspiri a dire qualcosa; non avendo infine, almeno finora, posizioni o privilegi da difendere, riteniamo che essi possano dar prova di obiettività. Le premesse per un non transitorio contributo, sono dunque effettive. Auguriamoci che possano trasformarsi in realtà.

P. V.

4 giudizi su *L'uomo di paglia*

Con i film di Pietro Germi si verifica il caso piuttosto raro di una coincidenza fra il giudizio del pubblico e quello della critica. Di Germi, infatti, hanno avuto successo soltanto i film che contano: del primo periodo *In nome della legge* e *Il cammino della speranza*, del secondo *Il ferroviere* e questo *Uomo di paglia*.

Il primo periodo si potrebbe definire epico-sociale, anche se l'impegno sociale dei film che vi appartengono è più un pretesto che altro; se in questi film — *In nome della legge* e *Il cammino della speranza* — un impegno c'è è sul piano del linguaggio. Essi rappresentano il trapianto nella nostra cinematografia di tematiche e motivi tipici, in special modo di certo cinema americano degli anni in cui Germi girò quei film e di quelli che immediatamente li precedettero. Non credo che il tentativo di Germi fosse cosciente, credo che la sua fosse più che altro una adesione sentimentale al mondo del Ford, per fare un nome, dei western maggiori, da *Ombre rosse* fino a *Il massacro di Fort Apache*. Le influenze di questi film, nelle due opere citate di Germi, vanno ben oltre qualche affinità formale, vanno ricercate nel ritmo, nel tono dei film; quel tono di saga un po' popolaresca, di sentimentale epopea della gente semplice, con l'eroe modesto e legalitario, con il finale conciliante ed un po' ad effetto. Il pubblico ritrovò in quei film proprio quello che gli faceva applaudire i western americani da cui Germi aveva appreso, più che altro, il mestiere di far accettare al pubblico delle opere più che dignitose, senza scendere a veri compromessi. I due film successivi non ebbero successo, in essi Germi mise un puntiglio storicistico, *Il brigante di Tacca del Lupo*, e un impegno sociale, *La città si difende*, fuori delle sue corde, che sostanzialmente non gli interessavano; furono due fiaschi, come lo furono i film successivi.

Il successo, su tutta la linea, tornò col *Ferroviere*. A parte il fatto che con questo film Germi dimostra d'aver raggiunto una autonomia, diciamo così, formale, notevole e un affinamento di certe sue facoltà, c'è in esso l'adesione senza dubbio non cosciente, ad un nuovo canone di successo: l'antieroe. Il ferroviere è un po' un Marty, come tipo di personaggio, un uomo come tutti. Oltre questo, altri elementi concorsero al successo popolare del film, il motivo della famiglia, intesa come nucleo della società, in crisi, ed una certa esuberanza sentimentale che permeava un po' tutto il film.

Con *L'uomo di paglia* Germi ha dato il suo film più bello; sono scomparsi certi posticci interessi sociali che riaffioravano anche nel *Ferroviere* ed è scomparso anche molto del sentimentalismo che sembrava una delle croci di questo regista. In questo film poi, se si può parlare di influenze, si deve dire che Germi ha subito quelle del suo film precedente; non è riuscito cioè a staccarsi da certi temi del *Ferroviere* e da certi personaggi di quel film, il bambino, ad esempio. Ma se questi, sul piano critico, sono dei difetti, per quel che riguarda il successo di pubblico, saranno quelli che lo determineranno. Il personaggio della Bettoja non è simpatico al pubblico che la trova isterica, se non addirittura pazza e che parteggia per la moglie ed il bambino. Se *L'uomo di paglia* farà meno quattrini sarà proprio per questo personaggio di donna che è il più bello fra tutti quelli che Germi ha creato.

Da questo film, forse, il pubblico incomincerà a distaccarsi da Germi, che sembra teso ad un affinamento dei suoi temi. Forse i suoi film, dopo *L'uomo di paglia*, saranno meno commoventi, più puri, ed allora saranno le prime visioni e non più le terze e le quarte a determinarne il successo.

Luciano Arancio

* * *

Quest'ultima fatica di Pietro Germi segna a mio parere — nella carriera di questo regista — il punto più alto. L'aver abbandonato certi moduli narrativi e figurativi che rischiavano di divenire maniera già nei tanto celebrati *In nome della legge* e *Il cammino della speranza*, per acquisire una misura più interna al personaggio, è il segno del maturarsi della sua personalità verso una narrazione sempre meno spettacolare e più autentica.

L'uomo di paglia dopo *Il ferroviere* segna lo spostamento verso un personaggio intorno al quale gravitano problemi di ordine affettivo e morale che lo isolano da una prospettiva corale per farne il protagonista di una vicenda dai toni dimessi e intimistici. La stessa narrazione drammatica rispetto a quella del *Ferroviere* appare più unitaria, più scavata in profondità, con minori indulgenze sentimentali. Lo stesso Germi presta al protagonista una maschera più controllata, ricca di sfumature di scatti segreti che tradiscono meglio il suo sviluppo interiore. Si veda anche come con un'attrice di assoluta novità di timbro, Franca Bettoja, Germi sia riuscito a presentarci il suo più bel personaggio femminile modulando su una gamma di sfumature una storia d'amore fra le più delicate e poetiche che il nostro cinema conosca.

Mano a mano che ci si avvicina al finale si avverte però come il regista non sia riuscito ad evitare certa enfasi sentimentale del *Ferroviere* e finisca col caricare i suoi personaggi di un peso drammatico che non possono sopportare: facilmente emotiva appare la soluzione con la quale l'autore risolve il dramma del suo protagonista. Dopo il suicidio della ragazza la figura principale manca di quell'approfondimento drammatico che la situazione richiederebbe e i suoi tratti rimangono sfocati, quasi che il protagonista si trovasse di fronte a fatti drammatici più grandi di lui, di cui non avverte chiaramente gli echi dolorosi.

A parte queste dificienze di struttura narrativa e psicologica *L'uomo di paglia* rimane la testimonianza di una strada insolita nel cinema italiano che può scorgere in quest'opera una prospettiva di rinnovamento.

Benito Buoncristiani

Dopo il meritato successo de *Il ferroviere* che ha incontrato il favore anche se non incondizionato del pubblico più eterogeneo, dall'intellettuale al borghese e all'operaio, Pietro Germi torna a proporci una storia che ha un'indubbia parentela con l'ambiente e i personaggi del suo precedente film anche se ne approfondisce maggiormente certe prospettive psicologiche. Un adulterio nell'ambiente operaio è il tema del film, quindi una storia intimista, ricca di sottigliezze e sfumature, spesso di notevole esattezza ed evidenza e in cui sono stati eliminati molti difetti di facile sentimentalismo e un certo elementare schematismo che poteva riscontrarsi in alcuni movimenti psicologici dei personaggi de *Il ferroviere*.

Dopo una « tranche de vie », la storia di un anno di vita in una famiglia operaia, ecco la storia di un personaggio e di una drammatica esperienza nella vita di quest'uomo fino alle estreme conseguenze. E' un personaggio travolto da una serie di circostanze che egli stesso ha involontariamente provocato con un atto che potremmo definire quasi di leggerezza e di irresponsabilità. Infatti Andrea è privo di una solida struttura interiore per cui non riesce a dominare gli avvenimenti, si getta nell'avventura con la ragazza quasi per caso e lentamente ma inesorabilmente aggrava sempre più questa situazione fino all'inevitabile conflitto con i doveri familiari; ma ormai l'ingranaggio che ha messo in moto non può più arrestarsi, egli crede che con il ritorno della moglie e del figlio tutto ritorni alla normalità e che la sua breve e intensa esperienza abbia la sua conclusione facile quanto automatica. Invece non è così, perchè ormai egli rappresenta tutto per la ragazza, a lui ella si era aggrappata con tutte le sue forze dimenticandosi di tutto e di tutti: e quando ella si rende conto che è veramente tutto finito, la sua assoluta coerenza interiore la porta al suicidio. Fino a questo punto il film ha un racconto serrato e avvincente ed è una delle più belle storie d'amore che si siano viste sullo schermo. Invece la seconda parte con il protagonista solo con la sua coscienza, abbandonato dalla famiglia a cui egli ha rivelato i veri motivi del suicidio della ragazza fino alla conciliazione finale, la notte di Capodanno, quasi al termine di un'espiazione, è la più manchevole, piena di lungaggini e di cose a volte retoriche e a volte addirittura improbabili. E, almeno fino ad oggi, il giudizio del pubblico è pressochè unanime su questo punto; comunque il film sembra riscuotere un buon successo anche se gli incassi finora non hanno dato i risultati sperati.

C'è un vecchio proverbio sportivo inglese che dice: « Squadra che vince non si tocca » E si può dire che Germi ha rispettato quasi completamente questa massima; infatti il cast è pressochè lo stesso di quello del *Ferroviere:* unica variante la inaspettata e piacevole sorpresa di Franca Bettoja, un'attrice di sicuro temperamento e di notevoli mezzi espressivi che alla sua prima esperienza cinematografica ha mostrato una sicurezza e una maturità che varie attrici già affermate vorrebbero avere. E il suo compito è ancora più difficile in quanto incarna un personaggio istintivamente ostile e antipatico al pubblico. Germi ha riconfermato le sue indubbie doti di attore interpretando un ruolo di notevole difficoltà e nelle vesti di regista ha dato un'altra prova di essere sulla strada di una maturazione artistica e umana assai avanzata; i suoi interessi vanno sempre più approfondendosi in una direzione che il pubblico sembra accettare con entusiasmo e apprezzare. Sono sicuro che il prossimo film di Germi non potrà essere che un passo avanti ulteriore su questa strada e di nuovo ci sorprenderà e ci interesserà.

Giovanni Fago

* * *

Mi pare che film come questo siano non dico da imitare, ma comunque da tenere in gran conto per ciò che significano di profondamente onesto, di sinceramente espressivo, riguardo soprattutto a una capacità indubbia nel saper toccare le corde più autentiche dello spettatore, di tutti gli spettatori. L'insegnamento di Germi, che non è un intellettuale, anzi l'opposto, può servire a giovani che si accostano al cinema ancora imbevuti di ricordi « classici », da cineteca, verso i quali nutriamo il più grande rispetto, ma che purtroppo non sono la migliore preparazione per affrontare un pubblico come quello attuale.

Mi pare che Germi, non soltanto con *L'uomo di paglia,* ma anche con le sue migliori opere (*In nome della legge, Il cammino della speranza, Il ferroviere*), indichi una strada che rimane tra le più fruttuose: la via che cerca di legare gli interessi dell'arte a quelli della comprensibilità. Perchè una cosa è certa: che non si tratta, per trovare il contatto col pubblico, solo di far piangere la gente. Si tratta soprattutto di togliersi di dosso ogni traccia di intellettualismo, di problematiche astratte e alla fin fine fuori dalla realtà cinematografica. Se vogliamo incidere nel tessuto piuttosto confuso e intricato dello spettacolo italiano, bisogna battere la via che Germi ci indica (e già era stata indicata dal Rossellini di *Roma città aperta,* dal De Sica di *Ladri di biciclette*): quella della semplicità assoluta di linguaggio. Tenendo però ben fermo che ciò non significa rinunciare a niente, anzi significa impegnarsi di più, volersi far ascoltare. Cedere alle formule, cedere allo spettacolo in quanto spettacolo non può portare nulla di buono.

L'uomo di paglia è esemplare anche in questo senso, e qui si potrebbe aprire un discorso sui limiti di Germi. Che sono in fondo quelli del cinema di avventure o di grossi sentimentalismi. Ricordate come *In nome della legge* e *Il cammino della speranza* indulgevano, specialmente nel finale, al meccanismo convenzionale dei film romanzeschi? Anche *L'uomo di paglia,* che pure, quanto a pudore e ritegno, è la cosa più equilibrata e sensibile che Germi ci abbia dato, non può far a meno di cadere nella parte conclusiva, proprio per la paura che il pubblico non si commuova abbastanza. Germi crede necessario mettere in gioco i più scontati elementi spettacolari, non lontani dal film a fumetto, con ingiustificate atmosfere natalizie, perdoni in extremis, e altre commozioni a buon mercato. Forzare così una storia, per avere il gran finale di sicura presa sullo spettatore, non so quanto sia conveniente, da ogni punto di vista. Oltre ad una questione di gusto, significa anche ritenere il pubblico più sordo e più cieco di quanto non sia. *L'uomo di paglia* ci mette allora in guardia contro gli intellettualismi incomprensibili, ma insieme fa la spia ai pericoli cui può condurre un linguaggio desichiano (Germi non è che un De Sica minore), se forzato oltre una certa misura.

Giuseppe Ferrara

Vampyr di Carl Th. Dreyer

Fonti letterarie e indagine critica

di ALBERTO LONGATTI

> *« Quelle che si sogliono chiamare " le sorprese dell'acquaforte", quel gioco cioè casuale ed infinitamente variato di tinte, di mezzetinte, di spicchi di tinta e di sfumature, di tratti incisivi mischiati ad indecisi vapori, di tracce liquide o gassose in cui il segno naufraga per riaffiorare poco più lontano con strana e rara intensità, hanno su di noi un fascino sottile e seducente, come accade sempre con le cose che sono più balbettate che dette, più suggerite che espresse, nel mondo. Ma nel mondo non si deve balbettare, si deve parlare. Ed anche nelle arti bisogna parlare molto chiaramente, e, se possibile, molto brevemente ».*
>
> EUGENIO D'ORS (da « Poussin e il Greco »)

Molte volte, nel rileggere i vari saggi critici, i disparati giudizi su registi e su film che ci sono pervenuti con le riviste o le storie del cinema, si rimane perplessi di fronte alla netta discordanza di opinioni nella verifica dei valori, o peggio, all'imprecisione dei tratti che vorrebbero tracciare una precisa fisionomia delle opere vagliate. Film di non troppi anni fa (se si considera che la metodologia estetica è poco più anziana dell'arte cinematografica), rivisti oggi, perdono significati e risonanze, nei confronti delle chiose dei commentatori, o ne guadagnano altri, prima insospettati. Tali conseguenze sono da imputarsi non tanto alla mancanza di preparazione o di acume dei critici, quanto a un loro vezzo assai diffuso: il compiacersi in divagazioni ed appunti marginali che danno sfogo a represse simpatie, danneggiando l'esatto rigore della valutazione.

Perfino riguardo ad uno dei maggiori artisti che il cinema abbia vantato fin'ora, abbondantemente studiato dentro e fuori d'Italia, Carl Th. Dreyer, permangono gli inconvenienti denunciati; un film come *Vampyr* (*)

(*) VAMPYR (L'étrange aventure de David Gray) - *regia*: Carl Th. Dreyer - *soggetto*: dal racconto « Camilla » (tratto dal volume « In a Glass Darkly ») e « The Room in the Dragon Volant » di Sheridan Le Fanu - *sceneggiatura*: Christen Jul, C. Th. Dreyer - *fotografia*: Rudolph Maté, Louis Nèe - *scenografia*: Hermann Warm, con la collaborazione di Aldo Silvagni - *musica*: Wolfgang Zeller - *interpreti*: Julian West (pseudonimo del barone olandese Nicola De Gunzburg, che fu il principale finanziatore del film, nella parte di *David Gray*), Maurice Schutz (*il castellano*), Rena Mandel (*Gisèle*), Sybille Schmitz (*Léone*), M. Hieronimko (*medico del villaggio*), Henriette Gérard (*la vecchia del cimitero, ovvero il « vampiro »*), A. Bras (*il domestico*), A. Barbanini (*sua moglie*) - *produzione*: Tobis-Klangfilm - *origine*: Francia, 1931. Proiettato in « prima » assoluta a Berlino, all'« Ufa Theater », il 6 maggio 1932.

non riesce a trovare così la sua giusta posizione nell'opera del regista danese, oscilla tra la glorificazione e la stroncatura (1). Eppure *Vampyr* è uno dei pochi film che abbiano ottenuto dagli esegeti un'introduzione culturale chiaramente impostata, un conscio tentativo di inquadramento storico nel vasto fiume dei movimenti spirituali di ogni epoca, al di fuori di analisi aridamente tecnicistiche.

Che per ciascun film, come per ogni altra manifestazione artistica — e qui forse con maggior attenzione dato il carattere particolare del cinema, pronto assorbente di qualsiasi tendenza — si debba intavolare un preciso esame delle fonti ispiratrici individuate attraverso la sensibilità dell'autore, lo affermerei senz'altro, anche senza scomodare il Croce (2) o un critico attentissimo all'atteggiarsi delle psicologie, il Sainte-Beuve (3). Anche l'Eliot ha scritto su questo problema pagine assai penetranti: « Nessun poeta, nessun artista di nessuna arte ha da solo il suo pieno senso. Il suo significato, il giudizio che gli compete è il giudizio delle sue relazioni con i poeti, con gli artisti morti ». Nel caso del *Vampyr,* così apparentemente facile da incasellare per gli aspetti tipici del suo argomento, questa osservazione di Eliot vale ancora di più, anche perchè nel film è travasata l'elaborazione di un magico ambiente scomparso che non può essere acritica; per dirla ancora con l'Eliot, « il conscio presente è coscienza del passato in una direzione e in una estensione che la coscienza che il passato aveva di sè stesso non poteva dichiarare » (4). In altre parole, quello che si scorge di una determinata epoca nella sua posterità è messo a fuoco mediante un giudizio retrospettivo che si vale dell'esperienza corrente; così il film dell'artista nordico, riprendendo un soggetto più volte impugnato secoli addietro, doveva necessariamente compiere una scelta fra le varie interpretazioni altrui, per individuare la più adatta alla sensibilità del narratore ultimo arrivato. Tutto quel che delle epoche trascorse incide nei costumi della propria gente, costituisce la tradizione, « cosa essenziale e veramente sacra in letteratura », come stabilisce il Sainte-Beuve, soggiungendo: « Pensare molto e seriamente al passato, e comprenderlo bene, vale davvero quanto pensare all'avvenire » (5),

---

(1) Interessante è notare la diversa posizione degli autori delle due « Storie del cinema » più note. Il Vincent si mantiene nell'indeterminato, ma sottintende un parere positivo, altrove meglio esposto, il Sadoul invece stila una secca stroncatura: « Il film fu un fallimento artistico, oltre che un insuccesso commerciale ».

(2) « Una terza concezione della critica... è quella che colloca in buona luce, fornisce ragguagli sul tempo in cui fu dipinto e sulle cose che rappresenta un quadro, e spiega le sue forme linguistiche, le allusioni storiche, i presupposti di fatto e d'idee di un poema... Mancherebbe al critico l'esperienza dell'arte senza la esegesi... fornendo allo spirito quei presupposti di conoscenze storiche, di cui ha bisogno, e che sono le legna che bruceranno nel fuoco della fantasia » (« Breviario di estetica », pagg. 88-90).

(3) Del Sainte-Beuve mi soccorre, sopra tutte, questa nitida proposizione: « Mi piace giudicare gli scrittori dalla loro forza iniziale e *liberandoli dalla parte acquisita* » (da « Mes poisons »).

(4) Da « The Sacred Wood » (« Il bosco sacro »), saggio sulla « Tradizione e il talento individuale ».

(5) « Portraits littéraires », terzo.

perchè proprio su questa ininterrotta corrente di pensiero si sorregge l'ampio arco di collegamento fra il vecchio e il nuovo.

Ma il « vampirismo » non fu, come vedremo, un tema troppo caro alla letteratura nordica, a meno che in questa letteratura non vogliamo comprendere la Gran Bretagna, culla del « mostro » e poi tutte le altre nazioni che l'accolsero, specie la Germania hoffmaniana, dove meglio prosperò. In certo qual modo, non possiamo stupirci del fatto che la teutonica gravità — capace delle più fantastiche bizzarrie, come ben dimostra l'eccentrico caprioleggiare dell'autore di « Gli elisir del diavolo », e del resto disposta ad accaparrarsi qualsiasi leggenda intrisa anche solo un poco di sangue umano per trasformarla in decorazione goticizzante o candeggiarla nell'irrazionale puro di Munchaüsen — abbia saputo meglio inquadrare la sozza immagine del vampiro; quel che ci può sembrare strano è il collegamento voluto da Dreyer con il Le Fanu, romantico molto minore, nella ricerca del soggetto, avendo tanti esempi sottomano ben più significativi.

Ma forse fu solo un caso: tutto il *Vampyr* pare, a prima vista, esser prodotto di un caso, comprese le direttive ispiratrici della forma espressiva, come avremo occasione di rilevare. Ma non può essere stato un caso che il regista abbia scelta proprio quella storia tra tante, magari dimenticandosi di sè, uomo moderno; come si chiede lo Huizinga (6): « Può lo spirito rinunciare a ciò che egli ha una volta riconosciuto, quand'anche fosse solo il riconoscimento di un non-sapere? Potrebbe il nostro secolo retrocedere fin dietro la linea Kierkegaard - Dostojewskj - Nietzsche, e di là ricominciare da capo? E' evidente che no ». Anche a voler negare questa linea di condotta, cioè a rifugiarsi dietro un altro fronte che non sia, grosso modo, quello esistenzialista, si deve sempre presupporne la presenza, giacchè si tratta di un punto fermo nella storia della cultura. Così la complessa nuova serie di problemi, che è stata sollevata dalla più recente letteratura, assorbe la vecchia superandola; con i suoi problemi, i personaggi e gli ambienti. Perchè dunque Dreyer pensò ad un film sui vampiri?

Intorno al 1930, anno in cui il regista preparò il film, il cinema di terrore era all'apogeo della fortuna, sulla scia del vecchio espressionismo tedesco, specie in America, dove Boris Karloff era in procinto di lanciare il primo « Frankenstein ». Dreyer, accortosi del facile smercio di questi prodotti accolti volentieri dal pubblico, si deve essere avviato alla lettura di qualche testo che lo stimolasse: leggendo le pagine del Le Fanu, è probabile che vi abbia intravisto gli accenni di una tematica a lui cara: quella della sofferenza passiva negli uomini, del martirio talvolta accettato per imperativo morale, talvolta subito per mancanza della necessaria capacità di reazione, sentimenti regolabili tutti nelle forme del Kammerspiel, cioè attraverso un affocato espressionismo intimista. Sentimenti inoltre sviluppati da un relativo impulso religioso; perchè nel credere in qualche cosa di soprannaturale, e tanto più se diabolico, sta implicito un conato di fede pervertito in superstizione, come nel voler prendere coscienza a poco a poco del male c'è una ferma volontà di bene.

---

(6) « Der Mensch und die Kultur », 1938.

Esaminando con attenzione, tenuto presente questo impulso, il « curriculum » essenziale di lavoro dell'artista protestante, si notano costanti balzi evolutivi su un'ideale area non molto ampia nè varia; dalla *Giovanna* dove si pongono i rapporti fra la fede religiosa e gli uomini, si avanza senza soluzioni di continuità verso il *Vampyr* dove il binomio muta un addendo, oppone la magia superstiziosa agli uomini dimenticando il divino, per finire al *Dies irae* in cui si riassume quanto trattato con la contemplazione della fede magica negli uomini. Manca ancora il divino: ritornerà in *Ordet,* o della possibile credenza in una celeste magìa. L'artista sembra comportarsi come uno studioso che esamini una relazione fra Dio, gli uomini, e l'inespresso potere dell'infinito tra di essi; posto sotto attenzione questo circolo ideale, vi gira intorno, se lo volta e rivolta entro di sè assimilandone con cura ogni senso nascosto; diremmo che si stia preparando ad un'opera vagheggiata da anni, la vita di Cristo, con una lenta avanzata, a voli concentrici, verso il soggetto, fissando sempre i vari aspetti del mistero divino ed umano assieme, per coglierne infine la sua essenza con tranquilla sicurezza. Si tratta di un processo per esclusione, che porta l'uomo gradatamente presso il mistero della morte e della resurrezione di Cristo. Renan volle invece commisurare Cristo a noi, impicciolendone la figura; anche Dreyer è un « laico » che si involve nella ortodossia religiosa, ma con quanto amore, con quanto umile disinteresse, con quanta scrupolosa riverenza per l'Aldilà!

Tutte queste caratteristiche non escludono la premura del curioso di procacciarsi nozioni utili; nobile curiosità, se rivolta ad elevate questioni. L'essere nato in un determinato paese ha la sua parte in questa solerte disamina dell'ignoto, chè esiste sempre ai margini dell'oscura leggenda vampirica, il patrimonio favolistico nordico (anche il Le Fanu si appellò alle leggende del suo paese, l'Irlanda), affollato di streghe, di folletti, di fate non sempre benevole che si inseguono in rituali movenze, come vuole « la reiterazione del materiale folcloristico e la sua conformità ad una legge » (7). Dreyer già altre volte si era occupato di queste leggende del suo paese, e certo il vampiro a buon diritto può trovare in esse un posto accanto alle streghe, anche se in sè e per sè fu prodotto di importazione, ed entrò a far parte delle credenze popolari di tutto il mondo europeo solo sostituendo a lineamenti soliti di certi personaggi quelli tipici propri, una sostituzione che è solo ampliamento di quanto già esiste nel subcosciente umano, ove tutto si trova accennato a priori.

Possiamo ora ricollegarci con quanto avevamo insieme osservato, che la tradizione è sempre, nell'opera dell'artista di qualunque epoca, un « trait-d'union » tra il passato e il presente, l'insegnamento del passato ed il suo ridimensionamento sulla scorta delle nuove esigenze. Dreyer guarda alla leggenda vampirica nella posizione di un consapevole postero, trasferendovi i prediletti stampi determinatori del suo incedere espositivo; scopo del nostro studio sarà di conseguenza seguire tale incedere dal pretesto di partenza in poi, e di giudicarne al suo exitus gli effetti complessivi, dopo avere indicato tutti gli elementi che ci sembrano degni di considerazione.

---

(7) Cfr. La prop., « Le radici storiche dei racconti di fate ».

* * *

Nel vagliare le influenze che sovrastano, plasmandolo, il *Vampyr,* i critici hanno opportunamente separato le citazioni letterarie dalle pittoriche. Glauco Viazzi scrive: « Il film riporta inoltre, dato che sono di prammatica i paragoni letterari e pittorici, ai cosiddetti romanzi neri inglesi della fine del Settecento, a Walpole, a Poe e sopratutto a Gérard De Nerval... Dal punto di vista "pittura" ricorda Bosch riguardo lo spirito e l'impressionismo riguardo la forma » (8). I rilievi, sostanzialmente esatti rispetto alla delineazione dell'atmosfera, a parte la stizzosa noncuranza della formulazione (conseguenza dei tempi di battaglia contro la negazione dell'arte cinematografica) peccano tuttavia di incompiutezza, sono scarsamente riferibili alla forma espressiva dell'originale. Fino a che punto, dipendenza dal romanzo « nero » (Walpole separato dagli altri, sia pure per apprezzamento, secondo me immotivato, a rischio di fomentare equivoci) e da Poe? Perchè « sopratutto » Gérard De Nerval? Nerval, si può aggiungere, è l'esponente, con il « Sogno e la vita », di un mondo popolato da visioni febbrili, prima avvisaglia del simbolismo e del surrealismo (9), accostabile al *Vampyr* solo per l'esaltato soggetto, non mai per le sue lucide soluzioni artistiche. Altrettanto dicasi per il Bosch, le cui allucinanti deformazioni dell'iconografia religiosa medioevale, in chiave vagamente moralistica, non si possono porre accanto alle immagini prosasticamente spoglie del *Vampyr,* nemmeno dopo aver sgombrato la mente dai pregiudizi « avveniristi » che volevano Bosch precursore del surrealismo e delle sue stravaganze metafisiche (10). Non mi sembra il caso di insistere troppo nemmeno sulle parentele « formali » con gli impressionisti, a rischio di sentirsi rispondere che il metodo impressionista assomiglia molto alla tecnica del cinema; calcare insistentemente la mano su un film piuttosto che un altro equivale a cadere nel vago (11).

---

(8) « *Vampyr* », in « Bianco e Nero », ottobre 1940.

(9) « In Nerval riconosciamo oggi il precoce interprete di oscuri stati d'animo e di poetici e non poetici "complessi" venuti in piena luce soltanto nel tempo *simbolista*, e nel nostro tempo, surrealista e altro » (Diego Valeri: « Il simbolismo francese », pag. 31).

(10) Vedi i saggi su Bosch di G. Dorfles (BMM Mondadori) e di M. Praz (« Motivi e figure », ed. Einaudi). In quest'ultimo è detto: « Un confronto con l'arte surrealista, se potrebbe sostenersi sul piano psicologico, mal reggerebbe poi su quello artistico, perchè, per civettar che facciano i moderni col Bosch, non va dimenticato che egli, a differenza dei suoi epigoni, per dirla con le parole del vecchio trattato di Lomazzo (1584), "nel rappresentare strane apparenze, e spaventevoli ed orridi sogni, fu singolare e veramente divino" ».

(11) Con questo non si vuol dire, naturalmente, che tutti gli elementi figurativi dell'arte cinematografica si rifacciano all'impressionismo, ma che il metodo « point et virgule » degli impressionisti, il loro filigranare la luce, si avvicina moltissimo alla tecnica di ripresa usata nella maggior parte dei film che vediamo, tecnica in fondo la meno impegnativa, nella quale « la luce è soltanto un mezzo per vedere l'oggetto e riprodurre la forma delineata dai confini dei campi tonali » (A. Golovnia: « La luce nell'arte dell'operatore » pag. 32); per « l'immagine in chiaroscuro », cioè per la ricerca plastica (un bell'esempio: il *Don Chisciotte* di Pabst) in cui « la luce è il modellamento della figura, il suo volume, la sua tinta », l'impegno si fa più arduo e suscettibile di molte fasi sperimentali; da tener presente che in tale modellamento plastico la luce deve scaturire quasi dalle forme, diventarne quasi un elemento interno d'espressione. Perciò Cézanne, pittore assai più « difficile » degli im-

Ugo Casiraghi (12), dopo aver ripetuto le citazioni di Poe e della « scuola gotica inglese », incorpora in quest'ultima nientemeno che le sorelle Brönte, le quali si troveranno alquanto spaesate; aggiunge, molto ovviamente, Hoffmann, poi salta di colpo a Kafka e ancora Nerval, componendo invero uno strano miscuglio. Cos'abbia in comune l'assoluta aporia spirituale del mondo kafkiano con le decadenti fantasticherie di Villiers e Nerval, resta da spiegare: salvo poi ricordarsi che questi artisti così dissimili tra loro sono stati accozzati insieme a modello del *Vampyr*, ovvero, come vedremo, di una innocua avventura a sfondo magico. L'equivoco si allarga nei richiami pittorici, allorquando Casiraghi tranquillamente appaia Brueghel a Bosch, quasi che i due pittori non vantassero somiglianze appena accennate (13), e vi affianca, a tener buona compagnia, « qualcosa di Goya e Courbet ». Si allude, sicuramente, al Goya grottesco dei « Disparates », « inserentesi — come sottolinea Dino Formaggio nel suo studio sul grande pittore — nella tradizione di certo vampirismo romantico ». Ma bisogna dimostrare che il romanticismo entri per qualche verso nel *Vampyr*; il che a me non par vero. La presenza infine del nome di Courbet, il « puissant ouvrier », come lo chiamò Baudelaire, corposo naturalista dalle larghe e placide composizioni decorative, accanto alla tormentata espressività di Goya, induce a pensare che il critico si sia lasciato fuorviare da fugaci impressioni visive.

A terminare questa breve rassegna della critica (14), esaminiamo il saggio premesso da Aldo Buzzi all'accurato riordinamento della sceneggiatura del *Vampyr* (15). Scrive il Buzzi: « Sensibile (Dreyer) a indirette influenze letterarie e pittoriche che pesano, con un sospetto di ecclettismo, sulla sua opera. Pensiamo sopratutto a Kafka, "La metamorfosi" il "Processo", l'inizio del "Castello". Ai nomi citati si potrebbero aggiungere il Hawthorne

---

pressionisti e compreso parecchio tempo dopo di loro, concludeva, avendo cercato di rendere col lavoro di una vita intera, non già lo spirito delle cose, ma il loro cromatismo, la loro materia, che « la luce, a ben vedere, non esiste se non come problema nell'arte del pittore » quando si studi sopratutto il rapporto dei piani, e si comprenda che « in natura, tutto è modellato secondo tre modalità fondamentali: la sfera, il cono e il cilindro. Bisogna imparare a dipingere queste semplicissime figure, poi si potrà fare tutto ciò che si vuole ». Valga a chiarire ancor più il concetto questa definizione del pittore Emile Bernard, che fu lodata da Cézanne: « La variazione del tono ha la sua origine nel riflesso della luce: ogni oggetto, nelle sue zone d'ombra, partecipa intimamente dell'oggetto che gli è vicino ».

(12) « Umanità di Stroheim e altri saggi », ed. Poligono, 1945.

(13) « Lo sguardo acuto di Breughel era troppo attratto dalla vita degli uomini e delle cose... perchè l'avventura nel paese fantastico di Bosch potesse essere qualcosa di più di una breve e non impegnativa scorribanda dell'immaginazione » (da « Breughel » di G. Faggin).

(14) Altri critici si occuparono diffusamente del *Vampyr*, ma non sotto il profilo letterario-pittorico; primo fra tutti Corrado Terzi, che in uno dei vecchi numeri di « Politecnico » ebbe a sostenere una polemica con Elio Vittorini. Il Terzi è stato uno dei più convinti estimatori del *Vampyr*, ma in lui meglio che in altri facilmente si rivela una conscia suggestione per il dato sensitivo dell'immagine, che frena il giudizio estetico. Per questo motivo, pur avendo scritto cose degne di rilievo sull'opera complessiva di Dreyer, Terzi non sarà nominato in seguito nelle nostre note di « critica della critica », che includeranno parecchi studiosi, molte volte affini nel giudizio a Terzi in modo tale da renderne superflua la citazione.

(15) « *Vampyr* », a cura di Aldo Buzzi e Bianca Lattuada, ed. Poligono, 1948.

della "Letteratura scarlatta" e, per la pittura, Seurat ». Il nome di Kafka, menzionato a sproposito dal Casiraghi (16), si arricchisce dunque ora di tre titoli dalle sue opere, che non accrescono la verosimiglianza dell'accostamento (da notarsi quell'inneffabile « inizio del "Castello" », che vorrebbe meglio precisare). Nè serve a chiarire le idee, già abbastanza confuse, a contrapporre lo spietato senso della colpa sparso nel celebre romanzo dell'Hawthorne ed il suo demonismo fitto di linee allegoriche (17), ai deboli echi mistici condotti dal film, e, *last not least*, tirare in ballo Seurat, colpevole solo, per la sua concezione divisionistica della tecnica pittorica, di suscitare in qualche suo quadro un'impressione di nebbia diffusa, come se un velo di fumo fosse steso dinnanzi alla tela, alle figure dipinte, scomposte in minuscole particelle di colore (18). D'accordo, nel *Vampyr* si fa uso dello sfumato, dell'indistinto, del « flou »: ma paragonarlo alla tecnica di Seurat è arbitrario almeno quanto lo sarebbe nominar Turner, o qualsiasi altro pittore non adusato a segnare forti contrasti tonali.

La verità è che assegnare precisi modelli al nebuloso pittoricismo del *Vampyr* si presta a richiami facilmente generici, al contrario di altri film di Dreyer, il *Dies irae* per esempio, nel quale l'appellarsi del regista, nella ambientazione, a Rembrandt, era immediatamente percepibile, o *La passion de Jeanne d'Arc*, dove Rotha notava rifacimenti di Brueghel (scene di folla) e delle miniature medioevali francesi. Più conveniente astenersi dal far nomi, quando non si riesce a dimostrare che il regista abbia sicuramente volto lo sguardo a dei quadri per servirsene nella composizione dell'inquadratura cinematografica. Tutti questi rilievi mi sembrano di lampante evidenza. Il chiamare in causa con leggerezza nomi e opere di grandi o piccoli scrittori o pittori, anzichè far risaltare il giudizio su un'opera filmica, e spiegarne le recondite caratteristiche espressive, giunge a comprometterne irrimediabilmente la comprensione.

Gioverà aggiungere che Umberto Barbaro, nella prefazione al suo « Il

---

(16) Non è questo il luogo per diffondersi sui profondi significati latenti nel mondo kafkiano; per chi non sia convinto dell'enorme distanza che separa Kafka dai favolisti, mistici o macabri che siano, rimando ai vari esaurienti saggi di Remo Cantoni, Carlo Bo, Franco Fortini eccetera. Ma avremo modo di accennarvi ancora, più avanti.

(17) Si leggano le intelligenti osservazioni di D. H. Lawrence a proposito della « Lettera scarlatta »: « La nera anima vendicativa del sinistro e storpio maschio e il mortale pallore del santo decaduto sono le due metà del genere umano che si distruggono a vicenda... Stupenda allegoria, questa « Scarlet letter », col suo senso riposto, la sua perfetta duplicità » (da « Studies in classic american literature »), e la precisazione del Prampolini: « A parte l'epilogo edificante, il romanzo è in realtà un'apologia della libertà degli istinti » (« Storia universale della letteratura »). Hawthorne, come egli stesso riconosce nei suoi « American Notebooks », prediligeva il discorso allegorico nella componente essenziale delle situazioni da svolgere, un'emblematica esplicita e diretta, secondo il suo impulso ortodossamente religioso, non mai sfumata ed astratta come per esempio nel « Moby Dick » ed altre opere del Melville, dove il simbolo ha una sua serratura segreta, da aprirsi magari con molte chiavi.

(18) Ma « Il grande merito di Seurat... è l'accordo finalmente raggiunto fra la seduzione del colore, il suo sfolgorìo, e la ricomposizione rigorosa della forma » (da « Seurat », di Raymond Cogniat).

cinema e l'uomo moderno » (19) aveva tentato una comparazione negativa che mi trova in parte consenziente, se la proiettiamo sul Dreyer autore del *Vampyr* e magari di *Fogli da un libro di Satana* et similia, ma non, come vorrebbe l'autore, sull'intera sua opera: « Un regista che, a raffronto letterario, è assai più vicino a Hans Einz Ewers, che non a Poe o a Hoffmann ». Sostituiamo il cruento favolista Ewers con il favolista macabro Le Fanu, al quale Dreyer fu fin troppo fedele, e, partendo dal fatto che i due scrittori godono a casa nostra di una considerazione critica press'a poco uguale, avremo anticipata la conclusione della nostra tesi.

* * *

Nel muovere alla scoperta delle possibili fonti di ispirazione del *Vampyr* ci si trova assai imbrogliati nel bel mezzo dell'intricata selva romantica, dalla quale non è agevole uscire, nemmeno con la guida preziosa di Mario Praz (20). E' col romanticismo, infatti, che la leggenda vampirica, nata nell'Europa centrale (21), trovò il terreno adatto ad espandersi nell'accesa fantasia dei poeti.

Opponendosi all'immobile perfezione della bellezza classica, alla marmorea Grecia vagheggiata da Winckelmann, l'idealismo romantico aveva frantumato il mondo oggettivo, interiorizzando tutto ciò che era parso conoscibile dai sensi al di fuori, solido e reale. « Il mondo esterno — dice il Novalis — è il mondo delle ombre; esso getta la sua ombra nel regno della

---

(19) Edizioni Sociali, 1950, p. 23.

(20) Fondamentale, per qualsiasi ricerca sui motivi dominanti di romanticismo, il noto ponderoso volume del Praz, « La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica ».

(21) Dapprima in Serbia, poi in Ungheria e da lì in tutta Europa. Vedi G. Davanzati, « Dissertatione sopra i vampiri », Napoli 1789, curiosa testimonianza del valore assunto col tempo dalla leggenda vampirica nella credulità popolare. Mi piace appuntare, per inciso, che al vampiro si può senza fatica riconoscere un « pedigrée » di prim'ordine, tutta una folla di antenati illustri. Ma tant'è: « le favole sono una moneta assai corrente. Una nazione le impresta volentieri all'altra, e tutti le accolgono con facilità, e piacere », come sancisce il dotto Girolamo Tartarotti da Rovereto (« Del congresso notturno delle lamie libri tre », 1749). Fra questi antenati, citiamo almeno la Strix dei Latini (Gellona per i Greci), sorta di uccellaccio che vola di notte sopra le culle dei bimbi e succhia loro il sangue. Plinio accetta come buona la leggenda, ma respinge la personificazione del mostro: « Esse in maledictis jam antiquis Strigem convenit; sed quae fit avium constare non arbitror ». Citano la Strige, Ovidio (« Fastorum liber sextus », vv. dal 131): « Nocte volant, puerosque petunt nutricis egentes; / et vitiant cunis corpora rapta suis. / Carpere dicuntur lactentia viscera rostris; et plenum poto sanguine guttur habent. / Est illis Strigibus nomen; sed nominis huius / causa, quod horrenda stridere voce solent », e Sereno Sammonico (« Precetti di medicina »): « Praeterea, si forte premit Strix atra puellos, / virosa immulgens exertis ubera labris, / alia praecepit Titini sententia necti, / qui veteri claras expressit more togatas ». Properzio, lamentandosi di una certa ruffiana versata nelle arti magiche, la accusa tra le altre cose di essere una Strige: « Consuluitque Striges nostro de sanguine, in me / Hippomanes fetae foemina legit equae ». Dal canto suo, Festo conserva a nostro diletto la formula esorcistica con la quale i Greci fugavano le Strigi:
ovvero:

« Strigem averte noctu pascentem, foedamque
Strigem avem feralem veloces in naves fuga ».

luce. Certo, ora ci sembra internamente così buio, solitario, informe, ma come ci sembrerà diverso quando sarà passato questo oscuramento e allontanato il corpo opaco! ». La poesia diventava « rappresentazione dell'anima, del mondo interiore nel suo complesso ». Osserva Fritz Strich, nella sua limpida analisi: « Astrazione è una delle parole preferite dal Novalis... Non si trattava più di esprimere un mondo, ma soltanto una scienza ed un moto interiore » (22).

Ma questo seppellirsi nel chiuso della coscienza individuale fece scaturire, fatalmente, un'acuta insofferenza per la solitudine: essa spingeva gli artisti a desiderare che la via intrapresa in sè stessi sboccasse di nuovo all'aperto, all'esterno. Dal nuovo incontro sorgeva una nuova concezione di vita. « Conoscere il mondo — scrive lo Strich — significava per i romantici poetare il mondo. Questa unità tra poesia e conoscenza, questa formazione spirituale del mondo empirico e questa origine di ogni concretezza nello spirito, producevano per intima necessità una visione mitica del mondo non appena l'espressione di quella filosofia diventava linguaggio poetico ». In tal modo la visione della natura potè alterarsi in suggestioni magiche, monti e valli si colmarono di elfi, gnomi, ondine, streghe, coboldi, salamandre, diavoli, spettri, il lontano orizzonte cancellò il suo netto profilo per dar tregua alla brama d'infinito dei poeti. « Nella rappresentazione interiore — sono parole del Praz — ogni cosa perde precisi confini, appartenendosi all'immaginazione la magica virtù di rendere infinito ». Jean Paul non esitava di fatto a definire « magia dell'immaginativa » l'essenza della sensibilità romantica, e Novalis a mormorare estaticamente: « Il mondo diviene sogno; il sogno, mondo » (23); insomma, concludendo con lo Strich: « La poesia romantica è spinta dall'intimo a diventare pura fiaba. La fiaba era il mito individuale che i romantici cercavano... Solo nella fiaba lo spirito romantico si sentiva del tutto libero e magicamente creatore. Nelle fiabe infatti non sono più valide le leggi dell'esperienza, le leggi del tempo, dello spazio e della causalità. La fiaba è l'immagine del mondo come si presenta quando si solleva il velo dei fenomeni, la cosa in sè... L'idealismo magico aspirava a poetare il mondo coscientemente, di modo che vi regnassero soltanto le norme della poesia ». Questa aspirazione, negli artisti minori, si colorava spesso di morbose compiacenze fantastiche, attinte da istinti animali volutamente pervertiti, poichè, come osservava Ortega Y Gasset, « se il temperamento romantico non coincide con una sensibilità di prim'ordine, la visione è confusa, vaga, inconcreta. A rigore non è una visione, ma un cieco tastare non si sa quali misteriose realtà ». Così accadde della leggenda vampirica presso tutti gli artisti che se ne occuparono.

Il vampirismo appare inciso a fuoco con il marchio del Divin Marchese; non per niente il Krafft-Ebbing ne parla come di un fenomeno sadico (24),

(22) In « Classicismo e romanticismo tedeschi » cap. « Sull'argomento od oggetto ».

(23) Dal romanzo incompiuto « Enrico di Hofterdingen » nella revisione del Tieck; la battuta è pronunciata da Astralis, se la memoria non mi inganna.

(24) Nella sua « Psycopathia sexualis », lo studioso porta, fra gli altri, l'esempio della « Penthesilea » del Kleist, nella quale la protagonista compie sul corpo ucciso del suo amante una vera orgia bacchica di furore ed amore congiunti, a un-

seguito poi in questa interpretazione dal Freud. Gli aspetti tenebrosi della figura del vampiro, imbevuta di mistero, circondata da sangue, tombe, cadaveri, tutti quegli elementi che facevano impazzire di gioia gli Antony a caccia di emozioni, gli esteti del terreno, non potevano trovare scampo nella fertile immaginazione dei romantici epigoni: il vampirismo perse via via i suoi lineamenti, divenne una moda, una tendenza. Per ritrovare la mitica figura intatta, nella fantasia dei poeti come nella leggenda madre, dobbiamo percorrere una lunga strada fra inaudite metamorfosi.

La Gran Bretagna s'improvvisò patria della musa sepolcrale, e ne abbiamo le prime avvisaglie dai « Canti di Ossian » del Macpherson, ispiratori, attraverso la bella traduzione del Cesarotti, dei cimiteri di Pindemonte e quindi dell'upupa foscoliana; poi da « Le notti » dello Young. La fantomatica silhouette del vampiro doveva delinearsi, più tardi, quasi trascinata dal lugubre suono di questi versi. Il generatore della frenesia vampirica fu, come sappiamo, specie dopo i minuziosi studi del Praz, il Byron (25), che riprese un cenno fatto da Goethe nella sua « Sposa di Corinto »; lo seguirono il Dottor Polidori, autore di una novella, « The vampire », primo saggio completo sull'attraente argomento, poi il Maturin, rappresentante della citata « scuola gotica inglese » che, dibattendosi tra il polveroso ciarpame dei soci Anna Radcliffe (26) Lewis e Walpole, regalò agli appassionati « Melmoth, the Wonderer », una perfetta immagine di vampiro assetato di sangue. Ai ricordati si possono aggiungere il Nodier e il Mérimée, con il suo racconto « Vampire » (27). In costoro, che chiameremo legittimi genitori della « vampirologia », l'assassino e voluttuoso succhiatore era raffigurato come un rappresentante del sesso maschile, per lo più bello e giovane: l'eroe fatale byroniano, pallido e infausto, malato e sublime. Niente a che vedere con il lupo mannaro della leggenda popolare serbo-croata.

Nella seconda metà dell'Ottocento, però, il vampiro cambia sesso, ridiventa donna come nella ballata del Goethe, e si vien profilando la sagoma indecisa di un essere dapprima stampato sulla traccia della leggenda d'ol-

ghiate e morsi. Pur non essendo propriamente un fenomeno di vampirismo, l'episodio fornisce una chiara dimostrazione dell'enfasi romantica, quell'enfasi davanti alla quale il Goethe, pur riconoscendo al Kleist meriti artistici, (recentemente rivalutati da Thomas Mann), si ritraeva sbigottito e dubbioso.

(25) In « A fragment »; poi nel « Giaurro »: « ... il tuo cadavere sarà strappato alla tomba e mandato sulla terra sotto forma di vampiro; poi turberà, spettrale, il luogo della tua nascita, e succhierà il sangue di tutta la tua gente... », e via su questo tono truculento. Tuttavia, nel « Giaurro », Byron parla di un tormento interiore dell'omicida, il cui gesto di sangue ricadrà su tutta la sua gente incolpevole: l'ombra dell'assassino ricomparirà dopo la morte, simbolicamente, sotto forma di vampiro. In un certo senso, Byron libera già la leggenda dal suo orrore fisiologico, attualizzandola con l'aiuto della psicologia; passata l'accensione necrofila del romanticismo, il nuovo vampirismo « umanizzato » sarà accolto persino dal pacato verismo borghese di Luigi Capuana.

(26) La Radcliffe creò la figura del perverso monaco Schedoni, degno antesignano dei vampiri romantici.

(27) Nella « Guzla »; in questo racconto, come in altri simili (la « Venere d'Ille », ad esempio), il Merimée sembra voler cedere il suo atteggiamento in genere disincantato e disinvoltamente ironico, per ripetere in modo scolastico la tradizione romantica « misteriosa », sulla falsariga del contemporaneo Poe.

tralpe, poi a poco a poco definitivamente cangiato nella tipica personalità della donna romantica, perseguitata e tormentatrice, insaziabile distruttrice d'anime e dolorante aguzzina di sè stessa. Dalle allucinazioni necrofile di Hoffmann e Poe passiamo alle sensuali raffinatezze psicologiche di Flaubert (28), Gautier (29), Swimburne (30), Wilde (31), Villiers (32), per finire con le varie corrotte femmine-vampiro baudeleriane e gli arzigogoli complicati di Rollinat. In questo periodo francesi e inglesi trattarono il povero spaventapasseri romantico con gran sfoggio di intelligenza, ideando fiorettate stravaganze, tutto deformando in un'inesausta foga iconoclasta, corrompendo l'amore col tossico dell'odio, il misticismo con sfrenate voluttà, la stessa libidine sessuale con il tanfo del macabro; ci si prostrava dinnanzi all'effige di Byron, rincorrendo i miti creati dal paradossale spirito dei bousingots, e gli scrittori di seconda schiera sfogavano in eccessi le già accentuate tendenze dei maestri, saltando dalle mostruose tumefazioni di Pétrus Borel e Théphile Dondey alle fastose « rêvieres » *à la manière de* Aloysius Bertrand e del suo « Gaspard de la nuit ». Dieci anni prima, George Sand l'aveva predetto: « I mostri sono di moda, facciamo dei mostri ». Baudelaire avrà una forte reazione a questo marcio decadentismo, usando il verbo romantico per pronunciare nuove indicazioni programmatiche. « Il Baudelaire ed il Rimbaud hanno fatto passare all'arte moderna i confini dello spirito: questa fu la loro parte capitale. Ma sono quelle le regioni dei supremi pericoli; i più gravi problemi metafisici pesano sulla poesia; là si danno battaglia gli angioli buoni e gli angioli del male, e questi ultimi si travestono da messaggeri della luce ». Così Jacques Maritain, e abbiamo tracciati con sicurezza davanti a noi i solchi della poesia baudeleriana, nei quali si trovano insieme « i confini dello spirito, le immense regioni di là, i problemi dell'anima che la poesia si trova di fronte e verso i quali si alza come levitando la confusione dei termini nelle opposte, simultanee e continue postulazioni verso Dio e il suo contrario », secondo Francesco Casnati (33).

La donna-vampiro ha parte preponderante nell'inferno terreno opposto dal poeta all'estasi celeste, identificata con la feroce lussuria senza freni, idolo spietato e tripudiante di un'insana religione dei sensi: « O tu — urla rivolgendosi al vampiro che lo stringe — entrata come un colpo di coltello nel mio cuore gemebondo; tu che forte come uno stuolo di demoni venisti, folle e adorna, a fare del mio spirito umiliato il tuo letto e il tuo regno;

(28) Particolarmente in « La tentation de Saint Antoine » e nel crepuscolare « Novembre », quest'ultimo opera giovanile, quando ancora l'autore soggiaceva a seduzioni sottilmente morbose, poi superate al contatto di un realismo virilmente positivo.

(29) « La morte amoreuse », dal titolo eloquente.

(30) « Chastelarde ».

(31) « Salomè », con il morboso capriccio della principessa per il santo. Un confronto fra questa Salomè di Wilde con l'Erodiade flaubertiana, mette in mostra con maggiore evidenza i torbidi elementi aggiunti dall'esangue preziosismo sensualistico dell'autore inglese alla traccia leggendaria, presa da Flaubert solo come pretesto per una elegante rievocazione ed alcune precisazioni esotiche orientaleggianti.

(32) « Claire Lenoir ».

(33) « Baudelaire », Morcelliana, 1945.

donna infame a cui sono avvinto come il forzato alla catena, come al gioco il giocatore ostinato, come alla bottiglia il beone, come ai vermi la carogna, maledetta, maledetta sii tu! ». Il quadro è completo: gli eccessi della donna-vampiro romantica, sintetizzati nella « Gioconda » del Pater (34), sono pronti a distillarsi con le estenuanti alchimie del Des Esseintes di Huysmans, ed infine a riposare nelle braccia degli Andrea Sperelli di tutta Europa.

Da tutto quest'arruffìo di nomi, che non pretendono certo di rappresentare tutto il romanticismo se non a grandi linee, ricaviamo due artisti soli a vedere più accosto la donna-vampiro della leggenda croata: Hoffmann e Poe. Il sostrato barbarico, presente nel Poe a gomito della cultura mediterranea e nonostante essa — il Cecchi chiama lo scrittore, giustamente, « principe di tutti i buoni decadenti » (35) — amplificava in volute barocche le sue scorribande nel meraviglioso raccapricciante. Il vampiro, *leit-motiv* cerebrale più che personaggio, è intrecciato variamente nell'opera del Poe proprio per i suoi eccezionali spunti fantastici, la sua « stranezza ». L'attributo « strano », che s'incontra spesso nelle incandescenti righe dei suoi più famosi racconti, va applicato alla ornamentazione complessa e sovraccarica degli interni, ornamentazione che si riflette negli inquieti spiriti dei suoi personaggi, assiste e partecipa alle « storie dell'anima in corso di disintegrazione », per usare una frase di D. H. Lawrence (36). Ne viene come un'emanazione di disfacimento, di progressiva putrefazione, che ben s'accorda con le suggestioni narrative offerte dalla leggenda vampirica. Per non ricorrere al vampirismo sentimentale, ampiamente trattato dal Poe nel suo inesausto sezionare la caligine delle coscienze (37), e mantenerci sul nostro più elementare nucleo drammatico, d'aspetto prettamente fisico e non spirituale, citeremo di lui il racconto « Berenice »: ivi l'ossessione visionaria del protagonista per gli oggetti sottoposti alla sua morbosa attenzione lo spinge a rubare i denti dalla bocca di una morta, fin dentro il celato alveo della sua tomba. Ecco esposte tutte le qualifiche fondamentali delle storie di vampiri, vivificate dalla macabra tensione sensuale, dalla voluttà legata alla propensione crudele per il delitto, per l'empio capovolgimento del sacro ordine naturale.

In un aforisma del Novalis è detto: « Strano che la vera origine della crudeltà sia la voluttà ». Proprio questo spirito gravido di fluidi conturbanti accosta il gioco bizzarro di Poe al mito del vampiro, più che i macchinosi satanismi del « romanzo nero », attento a collezionare motivi esteriori di

---

(34) La quale, « come il vampiro, fu più volte morta ed ha conosciuto i segreti della tomba » (saggio su Leonardo Da Vinci).

(35) In « Scrittori inglesi e americani », parte prima.

(36) Op. cit., saggio sul Poe.

(37) Vedi per tutti il racconto « Ligeia », nel quale campeggia la figura di una delle donne solite all'ubriaca immaginazione dello scrittore, iperdotata cerebralmente e fisicamente esilissima. « Non esiste bellezza squisita senza una qualche stranezza di proporzioni », scrive l'autore, riprendendo un detto di Bacone; da ciò si deduce inoltre che quell'aggettivo « strano » usato dal Poe in modo così particolare, era, spesso, in bocca a tutti i romantici: vedi più sotto come lo usa anche il Novalis.

raccapriccio in un ideale museo degli orrori (38), ad ordire imbrogliate matasse narrative, ad inserire sinistri bagliori nel ghignante cinismo dei perfidi aguzzini, ma guardandosi bene dal mescolare nel variopinto intruglio emotivo la partecipazione sentimentale dell'autore. Il che significa, in definitiva, che simili storie venivano scritte con successo per un pubblico determinato, serrate in condizioni dispositive immutabili, sempre ripetute nella impostazione effettistica; il « Castle of Otranto » di Walpole, antesignano della maniera, impostata per contrasto (il termine « gotico », si sa, aveva valore oltraggioso e polemico) alla serena virtuosa imperturbabilità del Settecento inglese, tanto elaborata quanto spesso pedante e noiosetta (tenete presente la verbosa « Pamela, o la virtù ricompensata » del Richardson), reca in sè tutti gli elementi inventivi, in seguito sfruttati, dagli appariscenti (complessa e tormentata storia amorosa, spettrali apparizioni descritte con enfatico orrore), ai minuti (faccie nascoste da maschere, androni tenebrosi, ecc.), ma non può evitare, dopo due secoli, una decisa tinta di ridicolo. Come lo stesso autore scrisse, pensando a delle future filiazioni maggiormente ardite (che in realtà non vi furono), non può vantare inesistenti pregi artistici.

Il caso di Hoffmann offre appigli ancora più numerosi allo svolgimento del nostro parallelo, con il suo procedimento stilistico basato sull'osservazione circospetta degli uomini e delle cose, realisticamente, quasi cronisticamente descritti, poi d'improvviso lanciati dall'intervento fantastico su un piano irreale. « L'uccisione del corvo — esclama un personaggio dell'artista tedesco — batte alla bronzea porta dell'oscuro regno degli spiriti, e questa si spalanca stridendo, e gli spiriti irrompono nella vita e avviluppano gli uomini nella meravigliosa fatalità piena di mistero che il domina ». Le degenerazioni criminali dell'animo umano, seguite dal Poe con torvo compiacimento, si circondano nelle descrizioni del migliore Hoffmann di un alone scostante e magico, come di sollecito stupore: « L'entusiasmo sincero di uno spirito che si sente destinato a comprendere quello che in realtà e per la maggior parte degli uomini non esiste, salva e redime la pochezza dell'argomento » (39). Il racconto « Vampirismo » (40), svelta e nervosa elaborazione di un fatto di cronaca — avendo l'autore a disposizione, probabilmente, vecchi manuali sull'argomento (l'Hoffmann, assicura la Onesti, era a conoscenza di una « Dissertatio historico-critica de masticatione mortuorum in tumulis, liber singularis », edita a Lipsia nel 1728) — è la testimonianza esplicita di quanto uno scrittore poteva estrarre da una materia così ambigua e truce, non innestandovi che un brivido di pietosa tragedia. La tradizione letteraria imperturbabilmente, freddamente veristica del Kleist, in cui si riscatta l'assurdo, e quella serenamente metafisica del Chamisso,

(38) Anche la « Morte amoureuse » del Gautier, che pure intendeva collegarsi direttamente alla ballata del Goethe, somiglia invece nell'indirizzo tematico ai gotici inglesi (annota il Praz che la protagonista, Clarimonde, de la « Morte amoureuse », è gemella di — notate il nome buffamente programmatico — Beatrice de Las Cisternas del Lewis).

(39) Dalla prefazione di Giuseppina Calzecchi Onesti ad una raccolta di « Racconti di Hoffmann », edita da Bompiani.

(40) Tolto da « I fratelli di Serapione ».

si direbbero qui riunite nel taglio rapido del racconto in un nodo intensamente drammatico: la conclusione spaventosa, dopo il succedersi presentito degli avvenimenti, tronca il respiro (41), facendo affiorare, con paurosa forza, tutto l'orrore della tombale leggenda. Siamo lontani dai morbidi edonismi del Byron; soltanto ora il mito del vampiro trova la sua degna consacrazione artistica.

* * *

La scelta del soggetto per il *Vampyr* (42), desunto da alcuni racconti di Sheridan Le Fanu, scrittore romantico, minuzioso conservatore di tutti i cascami deteriori del suo tempo, sembrerebbe far propendere il gusto di Dreyer verso la gonfiezza truculenta del vampiro di Gautier piuttosto che l'aspra ed essenziale emozione hoffmaniana.

Sarà bene intrattenerci brevemente sul Le Fanu, questo scrittore di secondo piano, al quale non è mai stata prestata molta attenzione (43). Il

(41) Il brano del corvo si riferiva al « Corvo » del Gozzi, autore ammirato dall'Hoffmann per l'immedesimazione del meraviglioso col reale ottenuta nelle sue fiabe-commedie, ed era tratto dai « Dialoghi di un musicista ». Per dare un'idea, inoltre, dello sferzante stile hoffmaniano nel racconto « Vampirismo », ne trascrivo il fulmineo epilogo: « Ma mentre il conte urlava queste feroci parole, la contessa (*che è il vampiro, N.d.A.*) con un alto ululato gli si slanciò addosso e con la furia della jena lo morsicò al petto. Il conte scacciò da sè, buttandola a terra, la folle, che tra gli spasimi e le convulsioni più ripugnanti, spirò. Il conte morì pazzo ».

(42) Già dal 1919 Dreyer aveva comunque realizzato un film, *Fogli dal libro di Satana* (*Blade of Satans Bog*), che appartenne alla stessa sorgente ispiratrice. Di esso parlano il Neergard (« An Index to the creative work of D. », Index series n. 1, London 1950) ed il Vincent (« Bianco e Nero », anno IX n. 7) piuttosto diffusamente; il Vincent trova anzi un netto parallelo tra questo film e *Intolerance* di Griffith, per la sua caratteristica di rievocazione storica ad episodi, che già Dreyer aveva ammirato nel film del regista americano. Aggiunge il Vincent a proposito del film danese, questa affermazione espressa in modo abbastanza ridicolo, certo per colpa della traduzione: « Vi si scopre una grande cura sulla fantasmagoria satanica ». Anche il Pasinetti, nella sua « Storia del cinema », ne parlò come di un film « piuttosto impegnativo ». Roberto Paolella, nella sua encomiabile « Storia del cinema muto » postilla cautamente che « il significato simbolico del film non appare sufficientemente elaborato ». In realtà, questo come gli altri film del « primo » Dreyer, si raccomanda come anticipazioni delle opere maggiori: interessanti, cioè, talora significativi « carnets des notes », somme di esperienze che solo rifuse nel crogiolo di un'ispirazione unitaria acquisteranno dignità artistica. In se stessi, sono povere cose.

(43) In « La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica », il Le Fanu è appena nominato, come autore di « Uncle Silas » (ennesima ripetizione del tema « donna perseguitata »); così nella « Storia della letteratura inglese », altra opera del Praz, dello scrittore è riportato solo il nome. Qualche breve accenno critico lo tenta invece l'Olivero, nel suo saggio su Edgar Poe (S.E.I., 1940), ma sono sei righe e pochi titoli. Insomma, anche per gli scrittori che si sono occupati della letteratura romantica minore, ed in particolare del genere « racconto misterioso », il Le Fanu è stato un insignificante epigono degno tutt'al più di un cenno biografico; non così, naturalmente, in Inghilterra. Ma poichè questo scrittore ha la sua importanza in questo studio, ed in fondo si merita qualcosa di più che una distratta citazione, ci sembra utile innanzitutto riportare un elenco esatto e completo delle sue opere, con le date delle prime edizioni: « The Cook and Anchor », 1845 (edita con l'anonimato e il sottotitolo: « Chronicle of old Dublin City »); « The Fortunes of Colonel Torlough O'Brien », 1847 (anonimo anche questo); « Ghost Stories and Tales of Mystery », 1851; « The House by the Church-Yard », 1863; « Wilder's Hand », 1864; « Uncle Silas », 1864; « Guy Deverell », 1865; « All in the Dark », 1866; « The Tenants

soggetto del *Vampyr* fu desunto certo non dal racconto (non « romanzo », come è stato ritenuto) « In a Glass Darkly », secondo quanto erroneamente più volte fu detto, ma da un'altra novella facente parte del volume che prese il titolo, come spesso accade, dalla prima, in questo caso proprio « In a Glass Darkly »: cioè da « Camilla ». Un errore in cui può cadere facilmente chi non abbia sottomano il libro in parola; ma già Jacques B. Brunius, nel suo « En marge du cinéma français » (44), aveva esattamente segnalato, per primo, il titolo del racconto-soggetto del *Vampyr*, senza tuttavia precisare la sua appartenenza al volume varie volte citato. Molto opportunamente il Brunius aggiunge che Dreyer si ispirò, per l'episodio della bara ambulante, ad una seconda novella sempre del Le Fanu, « The Room in the Dragon Volant » (che, mi sono accertato, appartiene a « The Watcher and Other Weird Stories »), rafforzando l'annotazione col deprecare che Dreyer « gâchait imperdonablement dans son film *Vampire*, d'un seul coup, deux très beaux contes de S. Le Fanu ». Stabilito che il film non sia un capolavoro, eccessivo rimane anche l'attribuire « bellezza » agli scritti dell'inglese, malgrado l'ammirazione dei suoi conterranei, che ancor oggi gli riservano un posto non disprezzabile nella storia della loro letteratura, anche per forza di tradizione, o meglio di consuetudine, chè i Le Fanu sono stati una famiglia ugonotta di persone illustri, le quali si tramandavano di padre in figlio il genio e la celebrità; nella « Cambridge History of English Literature » (1916) è detto testualmente: « From the Sheridan stock, too, descends the Le Fanu talent ».

Ai tempi del nostro autore, nato nel 1814 e morto nel 1873, viveva un altro membro del «Sheridan stock », il fratello William, conosciuto come umorista invero non troppo abile; Joseph Sheridan Le Fanu, al contrario, seppe farsi apprezzare presto dall'ambiente letterario che si fregiava del fior fiore di tutti gli artisti romantici, esordendo con un racconto sul tema « Of Actual and Intended Bigamy (pubblicato con il titolo « A Chapter in the History of a Tyrone Family Being a Tenth Extract from the Legacy of the Late Francis Purcell P.P. of Drumcoolagh », e scusate se è poco, nel « The Dublin University Magazine » dell'ottobre 1839, cioè quando

---

of Malory », 1867; « A Lost Name », 1868; « Hanuted Lives », 1868; « The Wyvern Mystery », 1869; « Checkmate », 1871; « The Rose and the Key », 1871; « Chronicles of Golden Friars », 1871; « In a Glass Darkly », 1872; ed. riveduta ed ampliata dall'autore, 1884; ristampe 1923, 1929; « Willing to Die », 1873, postumo; « The Purcell Papers-With a Memoir by Alfred Perceval Graves », 1880, postumo; « The Watcher and Other Weird Stories », 1894, postumo; « The Evil Guest », 1895, postumo; « Madam Crowl's Ghost and Other Tales of Mystery », 1923, postumo (raccolta); « The Poems », 1896, postumi. Fra le varie biografie e gli studi critici intorno al Le Fanu e ai suoi tempi, segnaliamo: « A Forgotten Creator of Ghosts » di F. Kenton (Bookman, New York, luglio 1929), dove il critico americano parla del nostro autore come di un dimenticato, preoccupandosi quindi di riabbilitarlo agli occhi dei posteri; preoccupazione affatto inutile, in quanto il Le Fanu non è mai stato veramente dimenticato dagli inglesi, per quanto le sue opere non siano più in vendita presso gli editori da qualche anno; e S. M. Ellis « Wilkie Collins, Le Fanu and Others » (1931); in quest'ultimo vengono rivelati con attenzione i legami stilistici intercorrenti fra il Le Fanu e il Collins.

(44) Paris, 1954, p. 86.

l'autore aveva solo 25 anni, e poi unito alla raccolta postuma « The Watcher and Other Weird Stories », 1894), racconto che può senz'altro avere influenzato Charlotte Brönte nella stesura della « Jane Eyre ». Nella « Cambridge History » sono elencate molte lusinghiere qualità del novelliere: un « fine touch », tocco destro, un « extraordinary directness of suggestion », tali che con « hauting beauty of colour and sound », riusciva a comporre delle « strange fictions », animate da suggestive presenze fantastiche: « l'atmosfera che è, generalmente, gravata di soprannaturali suggestioni, contiene come un poco di vapore, e noi quindi abbiamo delle vicende soltanto il ricordo di un sogno ».

La voluminosa « History of the English Novel » (45) fornisce indicazioni più circostanziate: innanzi tutto parla del Le Fanu come di un discendente irlandese degli ugonotti, che scrisse storie « largely of mistery and the supernatural », le quali dimostravano una familiare conoscenza della psicologia propria alla sua gente; queste storie, poi, « are interesting as a variant of the sensational plot-work of Wilkie Collins, and at the same time (*nello stesso tempo*) a modernization of the gothic romance of Ms. Radcliffe and "Monk" Lewis ». Sulla scorta di tali affermazioni, l'autore chiama il Le Fanu « Master of Macabre », ponendolo addirittura sopra E. A. Poe; caratteristica del suo modo di raccontare, sarebbe ancora una volta la capacità di sensibilizzare « un'atmosfera di orrore e paura nella quale il soprannaturale diviene concreto ». Per tutte queste scorribande nell'occulto, il Le Fanu era certo « versed in Svedenborgian doctrines », come del resto moltissimi artisti romantici, che studiarono le corrispondenze tra il mondo naturale e quello spirituale, cioè le leggi invisibili che reggono il visibile, sulle pagine di « Cielo e terra » dello Swedenborg appunto, oppure sul Boehme o sul Wronsky, e furono tra gli altri il De Maistre, il Poe (il libro dello Swedenborg è citato fra le letture spiritualiste dello Usher nella novella che prende nome da lui), il Baudelaire, il Balzac e altri ancora.

Assodato quindi che il Le Fanu fu scrittore « terrific », sulla falsariga del romanzo nero, con materia tratta dalle leggende popolari irlandesi, incontriamo l'interessante accostamento con il W. Collins, autore più composto, dickensianamente misurato nell'ordire trame anche avventurose, senza troppi sconfinamenti nell'impuro pelago dei satanismi oltretombali, situato insomma nell'alveo del popolare romanzo poliziesco o d'avventure, vicino ma non dipendente dai gotici e affini. Già Gramsci aveva intuito questa distinzione (46), quando nell'elencare i vari « generi » di letteratura popolare, aveva enumerato i « romanzi tenebrosi » subito dopo il « romanzo poliziesco » (nel suo doppio aspetto: apologia del criminale vendicatore della società, o del poliziotto liberatore: Arsenio Lupin e Sherlock Holmes).

Che cosa significa l'accostamento del Le Fanu, dichiaratamente seguace della Radcliffe, alle innocue « Detective Novels » di Collins o più fondatamente, come avremo modo di vedere alla fine, di Poe? Che il nostro

(45) G. Witherby L. T. D. 1937, pp. 216-19.
(46) Nel XVII « quaderno dal carcere ».

Autore, con tutta la sua scienza della quarta dimensione, riuscì solo a riferire una pallida larva, « montata » su avvenimenti straordinari, che avevano il compito di sollecitarne l'intervento: espediente che rivela la mancanza di un'effettiva ispirazione. Come sensatamente scrive l'Olivero (47), « il Le Fanu rivelò una certa ingegnosità nell'intreccio, sebbene la sua presentazione del misterioso abbia talora alcunchè di volgare, e il soprannaturale sia superficialmente trattato », o meglio sia introdotto a forza in una pseudorealtà costretta a leggi artificiose di sudditanza: se lo togliamo da parte, resta il traliccio degli avvenimenti, la tecnica dell'azione impostata con una certa disinvolta confidenza che fa dimenticare i faticosi svolazzi nell'ultrasensibile. E' chiaro, non era questo che i romantici volevano quando si ponevano alla ricerca dei segni segreti da rivelare nelle cose umane; per citare un altro frammento del Novalis (48): « Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung - rendere romantico non è altro che un potenziamento qualitativo; nello stesso istante in cui attribuisco al volgare un significato sublime, lo rendo romantico, e mentre dò a ciò che è comune un'apparenza misteriosa, alle cose note la dignità dell'Ignoto, al finito l'aspetto dell'infinito, io li romanticizzo ».

Non possiamo accreditare al Le Fanu la capacità di compiere simili magiche trasformazioni, nè di elevare le sue opere al di sopra dei limiti che le rinserrano. Nemmeno i laudatores riuscirono a ciò, offrendo per tutto giudizio il consolante appunto che « Le Fanu seems so convinced of the truth of what he relates that he inspires convinction - Le Fanu sembra così convinto della verità di quel che narra, che convince a sua volta »; ci sia lecito dubitare di questi semplicistici passaggi cerebrali dalla pagina al lettore, senza badare se esista o meno una realtà artistica delle vicende inventate. Il fatto poi che le stesse parole sprecate in elogio dello scrittore siano puntualmente ricomparse a proposito del film di Dreyer, dovrebbe metterci in sospetto già fin d'ora.

Dicemmo che il *Vampyr* era sorto da una specie di contaminazione fra due distinti racconti, uno dei quali appartenente al volume « In a Glass Darkly », che riunisce cinque divagazioni terrificanti dal diario di un nevropatico tedesco — ecco che la Germania ritorna a far capolino (49) — una specie di « Banquet of Horrors ». Appunto da una di queste cadaveriche « vivande » — la *Vampyre Story* « Camilla » ambientata in un vecchio castello della Stiria — Dreyer trasse il soggetto della sua versione filmica, copiando ogni particolare. Anche il brano della « passeggiata » nella bara

(47) Op. cit. sul Poe.

(48) Non stanchi il nostro esemplificare con frammenti ed aforismi; si ricordi quale importanza avevano nel periodo romantico questi brani a sè stanti, che facevano stabilire a Federico Schlegel: « Un frammento deve essere come un piccolo capolavoro, interamente isolato dal mondo circostante e conchiuso in se stesso come un riccio ».

(49) Anche in ciò il Le Fanu ripeteva la lezioncina dei romantici, che molte volte adoperavano personaggi di giovani tedeschi in queste capatine nell'assurdo; chissà, forse per il fatto che i tedeschi, come dicemmo, si sanno adorare tali specie di grottesche scorribande. Ricorderemo « The Adventure of the German Student » di W. Irving, e « Gottfried Wolfang » di P. Borel.

egli lo trasse da un altro dei testi consultati, e precisamente — come si è detto — dal racconto « The Room in the Dragon Volant », con il quale, secondo il critico T.W. Rolleston, il Le Fanu «touched the springs of terror and suspence » tanto che l'autore, in queste poche pagine veramente più felice del solito (e lo sarà anche Dreyer, in quel punto, con perfetta corrispondenza), aveva saputo conquistarsi « a place quite apart » fra le opere di « Sensational Fiction ». Lasciamoglielo, con buona pace sua, questo « posto a parte », e torniamo alla novella-guida dell'intreccio vampiristico. Il testo di questo racconto, « Camilla », poco più di un conciso canovaccio, sbrigato alla brava fra situazioni grossolanamente terrificanti, richiama ancora ai metodi discorsivi del romanzo popolaresco « nero » della Radcliffe, con minor tortuosità, l'eliminazione completa dei chimismi verbali, anche se permangono intatti gli ingredienti inalterabili per impressionare, i gonzi, teschi ragnatele veleno tombe felloni.

* * *

Da una tale materia, proprio per l'esilità del testo, che riduce le proprie ambizioni ad imbastire una smilza storiella su una struttura di logori spauracchi, il regista poteva ricavare tutto ciò che gli fosse piaciuto. Murnau e lo sceneggiatore Galeen, una decina d'anni prima, introducendo nel cinema la figura del vampiro, con *Nosferatu* erano riusciti ad inserirvi i loro confusi concetti del malefico potere tirannico sconfitto dall'amore (50). Dreyer non tenta, al contrario, interpretazioni personali della leggenda; nel *Vampyr* non trovano posto nè simboli, nè miti. Su un'assenza di questa sorta i critici hanno spesso equivocato, attribuendo alla superficie immediatamente visibile dello svolgimento narrativo arcane risonanze sotterranee, agli evanescenti personaggi astratti significati universali. Ecco, ad esempio, cosa scrive Manuel Rotellar, in un suo breve saggio sul film « terrorifico » (51): « I personaggi del *Vampyr* si muovono come simboli erranti: il giovane David Gray è l'intuito personificato, il pretesto che muove i fili... il fiume separa il reale dal fantasmagorico... è da notarsi ciò che ci suggeriscono i movimenti dei personaggi, come simbolo... In tal senso, Dreyer trasforma questi personaggi in miti scandinavi ».

Non è difficile inserire il mitico in una vicenda che si affida all'eloquenza dell'inespresso, e per di più regge il fascino del patrimonio leggendario nordico; giacchè Dreyer, rispolverando le seduzioni dell'orrida novella croata, intende scavalcarne la bibliografia romantica e post-romantica, per riprenderla nella scarnita versione popolare, e quindi agevolmente ricondurla all'indole familiare propria alle fattucchierie del suo paese. Per questo il vampiro nel film è paludato con l'abito di una strega, come un'austera divisa che gli conferisce un aspetto asessuale: il suo malefico potere vuole appunto assomigliare alle cabale delle stregherie, e l'incanto che emana dalla sua legnosa, paralitica persona porta con sè un vago ricordo dell'incedere sussiegoso di quelle sacerdotesse dell'incognito. Ma questo tener ben

(50) Vedi il volume del Kracauer sul cinema tedesco, « From Caligari to Hitler ».
(51) Su « Cinema », nuova serie, N. 99-100.

fermi i piedi nel proprio paese natale, questo rifiutare le influenze esterne così ampie e cattivanti, non significa d'acchito aver a disposizione molte idee ambiziose, pronte ad essere cacciate fra le pieghe della trama di Le Fanu. Tali idee avrebbero potuto essere attinte dal turgido filone espressionista, che al tempo del *Vampyr* si stava ormai esaurendo: pure, nel film, le mosse delle situazioni non si adagiano nell'analogismo espressionista.

Manca del tutto quel soffio disperato di rivolta, il kafkiano Ur-Schrei, l'urlo primigenio del demone racchiuso entro di noi, quell'ansia interiore che spinge alle estreme crisi spirituali, fino all'anelito strindberghiano per il nulla liberatore; nelle distaccate divagazioni proposte dal regista è vano ricercare l'iperbole. Anche se si volesse porre in un canto gli elementi più vivaci, più violentemente eccessivi, dell'espressionismo avanguardistico, non si otterrebbe null'altro; chè le inquadrature calcolate con prudente cautela evitano l'ambiguità interpretativa, ovvero la fusione del tangibile col fantastico, il piccolo scarto tra la dimensione reale e il suo assurdo superamento, scarto che, a guisa di un granellino di sabbia fra due ruote ad incastro, permette una sosta razionale, il giudizio retrospettivo, il « distanziamento nel cui agio la vita si trasforma in riflessioni sulla vita » (52).

Nel *Vampyr*, e lo vedremo meglio, le due presenze sono ben distinte, anzi, la regola umana sconfigge le intrusioni soprannaturali; inoltre l'incalzare dell'azione non tollera pause di raccoglimento, problematiche elucubrazioni. Procedimenti espressionisti si palesano semmai in taluni punti della scenografia (vedi il momento in cui la strega entra nel mulino: la piattezza uniforme del muro-fondale, le ruote appese, suggeriscono, rapidamente, rapporti indipendenti dall'ambiente, emblemi onirici), ma separatamente dalla scansione narrativa, estranei allo spirito informatore dello stile. Può forse essere azzardata l'ipotesi che la collaborazione di Silvagni nell'allestimento degli interni agli uffici di H. Warm che, come ricorda anche il Pasinetti, veniva dall'esperienza « caligaresca », abbia agevolato la predilezione di Dreyer per i modi del Kammerspiel, ma solo di sfuggita, senza,

(52) Bruno Revel, prefazione a « Il cancelliere Krehler » di Georg Kaiser. Vedi anche il famoso « Espressionismo » di H. Bahr ed il saggio omonimo di L. Rognoni. Di non scarso interesse è osservare come queste fondamentali caratteristiche dell'espressionismo letterario furono in parte snaturate sullo schermo, persino dai film ispiratesi alle sue direttive. Da ricordare il caposcuola *Gabinetto del dr. Caligari*: le orride acrobazie sul vuoto del « meraviglioso » venivano giustificate con una formula di comodo, l'esaltata fantasticheria di un pazzo. Così pure nel *Gabinetto delle figure di cera* (*Wachsfigurenkabinett*) di Leni, i vari episodi risolti con scenografie ed ambientazioni espressioniste, erano speculazioni puramente immaginative e di un giovane scrittore di fronte a pupazzi di cera impersonanti varie figure storiche o esotiche. In definitiva dunque gli autori cinematografici si limitarono a riportare dell'espressionismo i lati esteriori più vistosi, senza preoccuparsi di indagare a fondo. Certo che di tale asserto andrebbe fatta più ampia dimostrazione; qui diremo solo che sembra presuntuoso addossare ai film espressionisti un impegno estetico pari ai quadri o alle commedie, o alle opere narrative e poetiche della stessa corrente: non sempre la stessa acuta indagine sociale del Kracauer trova solidi puntelli esemplificativi nelle opere esaminate. Di maggiore fondatezza sarebbe invece uno studio sulle ripercussioni dell'idea espressionista nel cinema che seguì l'epoca madre, fino ad oggi, in particolar modo nella produzione tedesca, o in certa cinematografia americana, d'importazione e no; si pensi a Billy Wilder, per esempio, o ad Elia Kazan.

almeno in questo caso, un'urgente rispondenza all'estrinsecarsi della materia. Egualmente, e si comprende qui il riserbo del regista incline per natura al puntiglioso equilibrio etico delle leggende nordiche, il ribollire delle furiose passioni, delle sadiche perversità, dei voluttuosi languori, dei macabri accoppiamenti, tutto il limaccioso vocabolario in auge nel basso romanticismo, viene accantonato. Non compaiono mai, di conseguenza, malsani eccitamenti visivi; il racconto si sdipana con logica chiarezza, con candida purità discorsiva. Il veleno è proprio veleno, con tanto di etichetta sulla bottiglia, e non filtro satanico; etichetta ben visibile anche sulla furfanteria, che non si presta ad ingannevoli camuffamenti; se la punizione deve cadere, è giusto che cada, ma il castigo più atroce può essere contemplato con obbiettiva indifferenza. Il marchese di Sade e i suoi compagni di crapula troverebbero in questa tranquilla innocenza scarso pane per i loro avidi denti (53).

Ma dobbiamo fare un altro passo innanzi, ricollegandoci alle fonti letterarie libere da scorie passionali, che abbiamo indicato come le più vicine al nucleo leggendario. Ebbene, Dreyer rifiuta persino di tendere verso l'estremo confine della conoscenza, dove la mente dell'uomo barcolla sull'orlo dell'infinito, il partire dal reale per superarlo nell'assurdo, note distintive inconfondibili, come abbiamo visto, della poetica di Hoffmann. Si noti, non è solo l'Hoffmann simbolista, l'autore de « L'uomo della sabbia » — lo si può ritrovare magari in *Nosferatu* (54) — a restarsene fuori: è l'altro Hoffmann, novellatore pensoso, curioso osservatore dei casi umani.

Proprio l'umanità manca nel *Vampyr*, il calore dei corpi, l'afflato delle anime. Il giovane protagonista ha dell'inclinazione amorosa per la fanciulla del castello, ma quell'amore resta solo enunciato. L'odio che i perseguitati dovrebbero provare per il medico malvagio, complice del mostro, non si fa neppure intuire; alla fine, la sua uccisione è solo un atto di giustizia. La stessa perversità nelle azioni di questo personaggio, se gli si toglie la obbligatoria funzione assegnatagli dalla parte, risulta gratuita, posticcia. Tutte le figure di uomini e donne che si muovono nel film sono ombre, maschere, e della maschera hanno anche la fissità: si ricordino il volto perennemente imbambolato del protagonista, David Gray, e la smorfia dolorosa saldamente impastata sulla fisionomia della governante. I personaggi entrano, escono, scompaiono, riappaiono, senza rumore, senza preavviso, talvolta senza motivo, come ombre appunto, fantocci inanimati nelle

---

(53) Dreyer non è stato sempre così « innocente »; ne fa fede Alberto Cecchi, che sulla « Fiera letteraria » (anno V, 21 aprile 1929) trae dallo stile della *Giovanna d'Arco* questa fine deduzione: « La poesia e la commozione sono raggiunte a forza, quasi, di crudeltà e di realismo. Sotto un certo aspetto, questo è un film spietato, nel quale non si esita a rappresentare quanto il mondo e gli uomini hanno di malvagio e di vile ».

(54) Se veramente il *Vampyr* si fosse valso di sottintesi simbolici, avrebbero avuto ragione Bardèche e Brasillach, nella loro « Histoire du Cinéma », a deprecare che il film di Dreyer « avait le tort d'arriver beaucoup trop longtemps après Murnau et Robet Wiene ».

mani del regista (55). Esiste uno scopo nel voler questo mondo d'acquario: ogni cosa, oggetto o persona, è costretta, sottomessa all'atmosfera. Nè sensuale diletto funebre, nè voli astrali, dicevamo; ma rimangono i congegni usi a produr turbamento, dal racconto fedelmente trasposti nel film: il castello oscuro, il castellano tragico e muto, la chiave che gira lentamente nella toppa nell'ansito dell'attesa spasmodica, il passo cadenzato sulle scale, il grido nell'ombra, gli occhi rilucenti di fiamme diaboliche, le lampade che non illuminano, le labbra che si sforzano di spiccicar parola, danno utili impulsi alla formazione del clima greve, minaccioso, venato di mistero. Al mistero si addicono il silenzio — non il silenzio di Cechov o Andreiev, che genera zone pulsanti di pensiero, ma la semplice eliminazione di un fitto dialogo (56) — la semioscurità, la nebbia, il grigiore diffuso. Le

---

(55) Questo voluto stadio d'irrealtà, nel quale i personaggi ondeggiano in un ambiente vago ed anonimo, come visto in un'altra dimensione (si ricordi: solo a stento si può dare una specificazione realista al castello, ai campi circostanti, tutta la strana geografia del film, così come i personaggi del dottore, e di David Gray sembrano non aver avuto nessun rapporto precedente con i luoghi in cui il dramma si svolge) aumentano il loro carattere suggestivo per merito delle intrinseche qualità della tecnica cinematografica in genere; rileva giustamente Gillo Dorfles, nel suo « Discorso tecnico sulle arti » (ed. Nistri-Lischi, 1952) che « manca nel cinema la "consistenza" reale dello spazio e del tempo. Questa tecnica, assunta a dignità d'arte, rivestita e paludata di vesti estetiche, ha fatto vivere in una presunta realtà delle figure di sogno ». Ma occorre tuttavia stabilire, volta per volta, quando e fino a che punto la tecnica ha saputo raccogliersi nell'arte: Dorfles, citando a sostegno della sua dichiarazione film come appunto il *Vampyr, Quai des brumes, Vredens dag* e persino *Lost weeck-end,* ingarbuglia un poco le cose, chè evidentemente le solenni sequenze del *Vredens dag* (o *Dies irae*) furono concepite con intendimenti diversi da quelle ben altrimenti « misteriose del *Vampyr,* oppure dai brevi « excursus » psicopatologici di *Lost weeck-end,* ingegnosi accorgimenti intesi a visualizzare dei fantasmi nati dalla dipsomania. Fantasmi prodotti di alterazioni visive, di allucinazioni, creature che vivono con la realtà esterna nella mente di un uomo, mentre i personaggi del *Dies irae* agiscono in una propria realtà che non ha nulla a che vedere col concreto, col palpabile quotidiano, la realtà dell'arte. Sono. sì, tutti prodotti dell'immaginazione, ma la « presunta realtà » in cui si muovono è di diversa natura; cosicchè il pipistrello svolazzante intorno al viso dell'uomo ubriaco in *Lost week-end* ci pone in mano gli elementi per un giudizio favorevole sulle ragioni psicologiche che da esso muovono, ma non ha nulla in comune con gli elogi che tributiamo al *Dies irae,* alla sua alta ispirazione poetica che sublima cose e persone in una temperie spirituale assetata da una quasi disumana compostezza allegorica. E' pericoloso tracciare paralleli con film così dissimili, servendosi del concetto che « hanno fatto vivere in una presunta realtà delle figure di sogno », anche a voler prescindere dall'osservazione che la realtà dell'arte, quando la si raggiunge, è sempre « presunta », ricreata dalle facoltà dell'autore. Voglio dire insomma che, pur accettando in via di massima il concetto che il cinema susciti assai spesso sensazioni extra-reali, anche perchè — come afferma ancora Dorfles — « raramente ci permette di assumere di fronte ai suoi prodotti quella posizione di lucida e razionale attenzione che conserviamo dinnanzi alla pittura, alla musica, all'architettura », è necessario esaminare con cautela per ogni film l'impostazione formativa, proprio per la ragione che i risultati sono diversissimi tra loro, secondo e talora malgrado le ambizioni originarie.

(56) Su questa permanenza, nello stile del film, dei modi propri al « muto », parecchi critici hanno steso sproporzionati elogi. Dreyer, con astuta intuizione se vogliamo, comprese che in un racconto « terrific » il dialogo contava ben poco a confronto delle situazioni, e che la famosa « attesa angosciosa », il « plot », tanto sfruttato dalla letteratura del genere, si accentuava se prolungato col silenzio; nella

sfatte stanze ammuffite del decadente gusto di Poe s'intravvedono nel gabinetto del dottore, dalla decorazione impostata « sull'insistenza del disor-

---

sua decisione può aver pure contato, come già accenna il Sadoul, la circostanza che nell'équipe » di attori a disposizione le nazionalità, e di conseguenza le lingue, erano diverse e difficilmente contrapponibili. Se poi mettiamo sulla bilancia anche la scarsa preparazione del regista alla nuova tecnica del cinema sonoro, vediamo come questa gran trovata del ridurre le battute a poche allusioni verbali, non di rado incomprensibili, sia poca cosa: gli intervalli di silenzio hanno valore quando seguono o precedono battute, immagini o svolte drammatiche risolutive nel corpo della vicenda. Esistono perciò silenzi di attesa, di riflessione o di distensione, ma non mai vuoti d'idee e sempre dipendenti dalle azioni da cui provengono o che stanno maturando; sono proprio le azioni, con la loro intensità, che danno valore a questi silenzi. Non è necessario che « azioni » siano movimenti fisici, s'intende; l'« azione » è moto psicologico, gesto interiore, la successione dei quali determina il corso narrativo o drammatico. James, ad esempio, era un maestro di queste « azioni » interiori prive di accadimenti esterni: nei suoi romanzi tutto si svolge nel segreto delle anime, e gli atti fisici dei personaggi sono conseguenze di un lungo processo intellettivo. Nel *Vampyr* i silenzi non sono conditi altro che con goffe paure, e semplicemente « paurose » son le vicende scaturite da tali silenzi: non c'è nemmeno l'arcano senso di una maledizione, dal momento che manca un genuino elemento soprannaturale o mistico. Tutti i critici hanno frainteso, chi più chi meno, il messaggio consegnato dai « paurosi » silenzi del film, scambiando quella che rimane una sterile ricerca del brivido a fior di pelle con riflessive qualità spiritualistiche. Basterà citare un brano del saggio critico, per altri versi notevole, di G. C. Castello (« Parabola creativa di C. T. Dreyer », « Bianco e Nero », settembre 1948). Il Castello, critico tutt'altro che ingenuo, culturalmente fondato e buon stilista, scrive: « Il sonoro ha in *Vampyr* un impiego discretissimo e suasivo, in cui ogni elemento trova una sua funzione precisa e quasi arcana. Le parole giungono, non si sa da dove, in quella atmosfera di stupefazione, ovattata e rarefatta, e si prolungano in risonanze che si ripercuotono intimamente entro un alone di mistero. Ogni frase, ogni parola è come carica di un *soprasenso*, che l'immagine cui essa si accompagna in contrappunto si incarica di suggerire, propagandandone la segreta ed ambigua proposta entro una cerchia di silenzio inquietante, in cui essa cade come un sasso in uno stagno, imprimendo all'acqua un lento moto concentrico. Un analogo discorso può valer anche per la musica e per ogni altro elemento sonoro, il cui valore, oltre che dalla perfetta funzionalità del contrappunto con l'immagine, è dato precisamente da quel fondo di silenzio gremito di impercettibili e soffocati echi, entro i quali si inseriscono con tanto morbida e sobria essenzialità ». Beninteso, non è certo il caso di voler togliere a Dreyer il merito di aver condotto egregiamente i mezzi a sua disposizione, prolungati echi sonori e immagine sfumata, in una parola, quindi, attenuazione ed annacquamento dei toni; ma gli scopi? L'atmosfera, che indubbiamente è stata ottenuta, va sottoposta ad esame, per saggiarne la consistenza; cos'è questo *soprasenso*, il quale dovrebbe elevarla a sfere che invece non le competono? Qui sta il punto debole dell'analisi. Un altro sbaglio commette, a mio avviso, il Lo Duca, quando sancisce, in un vecchio articolo pubblicato su « Cinema » n. 14, maggio 1949: « Nell'avventura di Gray, gli uomini vivono in un'oscura maledizione che è appunto la tragedia di credervi con tutte le loro forze ». Il che vorrebbe dire, capovolgendo la proposizione, che se gli uomini non credessero « con tutte le loro forze » ai delitti che avvengono intorno a loro, i delitti non avverrebbero; il film non fa nemmeno intuire un intendimento come questo, limitandosi a presentare di qua un vampiro assassino, di là degli uomini perseguitati che si difendono, dopo aver saputo con chi hanno a che fare e come debbano difendersi. Altrimenti il fenomeno « superstizione » significherebbe soltanto « non conoscenza » di qualche cosa; ma un superstizioso sa benissimo, nella maggior parte dei casi, che la jettatura è una forma di suggestione nella quale potrebbe liberarsi facilmente, pure tocca ferro lo stesso. Infatti, scientificamente, la ipereccitabilità psichica della superstizione non deve far capo, secondo la tesi illuministica, alla semplice ignoranza: si tratta di un senso continuo di incertezza, di precarietà al

dine, sulla pazzia che a sua volta assorbe veleno dal fondo macabro, dalla polvere » (57).

Allo stesso modo quel tanto di indeterminato del paesaggio romantico si riveste qui di nordica foschia, di fitto vapore che la fotografia cupa di Matè fa scaturire dal terreno per sfumare i contorni delle cose (58). Unicamente l'atmosfera, costruita con tali accorgimenti tecnici, non già poetici, imprime nella vicenda annunci di un soprannaturale che non si materializza, malgrado le furtive apparizioni del sinistro falciatore all'inizio, dell'ombra autonoma dal corpo dell'uomo (il guardiacaccia), del frenetico balletto d'ombre sulla parete del mulino. Nell'insieme, una vita occulta di fantasmi infernali accettata come un lampeggiare di fuochi fatui vicino

---

cospetto dell'ignoto, che appartiene alla sfera del subconscio, ed ha origini, spesso, ancestrali. Stranamente slegate ed incongruenti sono le frasi che Lo Duca fa seguire a questo azzardato inizio: « Dreyer sfida un mondo indicibile. Non si rida. La fisica nucleare ha reso guardinghi i più increduli. Chi osserva un ciclotrone con la stessa ignoranza con cui osserviamo l'incantazione efficace di un selvaggio, può fabbricare inverosimili teorie, ma il ciclotrone funzionerà lo stesso (?). Lo spirito cartesiano ed il materialismo dialettico sono vecchi utensili di vecchie epoche e chi li usa oggi, compunto e contento (*sic*), non fa che rispettare una tradizione borghese, la tradizione dei tabu in ritardo. Dreyer, come ogni poeta, era buon profeta », ecc. ecc. Inutile ogni interpretazione. Sarà opportuno aggiungere che le particolarità tecniche del *Vampyr* sono state spropositamente ammirate da *tutti* i critici che se ne sono occupati, nessuno escluso; tenendo conto di tali particolarità, ripetiamo, ottenute certo con abile metodo, Luigi Rognoni, ad es. nelle sua « Storia del cinema muto », classifica il film come « Il capolavoro di Dreyer » soggiungendo: « Dreyer intuirà così agli inizi del "sonoro", non solo quale possa essere la continuità dei mezzi espressivi del muto, ma altresì quale sia l'esatta funzione del "rumoro", del "suono" e della "musica" nel film parlato ». Così G. C. Castello (saggio citato): « *Vampyr* è l'attestazione di come immediatamente Dreyer avesse colto il significato più intimo della rivoluzione del sonoro, di come si fosse reso conto di uno dei canoni fondamentali riguardanti l'uso del sonoro nel cinema: quello cioè per cui la parola non può rivestir valore diverso da quello di un rumore o di qualsiasi altro suono ». Credo proprio che nessuno mai, in cinema come in altre arti, abbia ottenuto tanti riconoscimenti lusinghieri per aver usato con discrezione e con cautela i mezzi affidatigli. Indubbiamente a tutt'oggi il cinema non è riuscito, tranne pochi rilevanti tentativi, (*Le vacanze di Mr. Hulot* di Tati, ad es.) a trovare un punto di fusione fra i vari elementi di composizione del film, dopo la rivoluzione del sonoro. Anche a causa di ciò, gli studiosi del cinema debbono appellarsi ad esempi alquanto lambiccati, in mancanza d'altro.

(57) Renato Giani: « Al vampiro piacquero i "decors" di Silvagni », in « Cinema » nuova serie, n. 77. E' strano che il considerevole apporto di Silvagni nell'allestimento degli interni sia stato ricordato estensamente solo in questo articolo.

(58) Gran parte della suggestione esercitata da questo procedimento fotografico è oggi svanita, causa l'invecchiamento della pellicola. E' grave errore comunque attribuire agli artifici tecnici, magari al momento suggestivi e ottenuti con un velo di garza apposto all'obbiettivo, significati poetici che vanno al di là di una semplice effettistica allucinante; si ricordi che il regista stesso ammise di aver scoperto per puro caso il procedimento (cfr. con quanto dice Carl Vincent nel suo saggio citato su « Bianco e Nero »). L'arte si vale di ispirazioni fulminee, magari di repentine scoperte formali, ma non è mai risultato di un caso benigno. Per quanto riguarda il debito di Dreyer con la letteratura, si può rilevare che di caligini il Le Fanu fece largo uso. Anzi, è da dire che tutti gli scrittori inglesi, importando dalla Germania la favola vampirica, la abbellirono con molta nebbia indigena. In campo cinematografico, già Griffith, nel suo *Broken Blossoms* (*Giglio infranto,* 1919) impiegò obbiettivi velati, per immergere la narrazione in un clima fantastico.

all'esistenza quotidiana del reale. Non è Dio che sconfigge i demoni e li ricaccia nell'abisso, ma gli uomini stessi, giovatisi di sistemi «scientifici» offerti dalla tradizione; l'unico ad essere ucciso con mezzi fuori dell'ordinario è il vampiro; i complici muoiono assassinati in circostanze conformi alle regole dell'umano. Infatti il medico viene soffocato dalla farina che il domestico gli fa piovere sopra, il guardiacaccia (pur presentato come un folletto) soccombe per strangolamento: con lui l'ignoto è ridotto alla causa materiale, sconfinata fuori dall'inquadratura. E altresì, chi fa la sua apparizione nell'ora della vendetta suprema? Non già il severo riflesso della Croce, ma il viso spettrale del morto castellano, che torna alla mente dei suoi uccisori con gli occhi sbarrati del cadavere, durante il pietoso sconforto che precede la sconfitta.

Tutte le cose sono accostabili attraverso la ragione. Le vittime della tirannia vampirica non cercano la misura degli accadimenti, ma la loro interna evidenza, velata da particolari aspetti di costume che sono lontani dalle proprie usanze: scoperte le cause del terrore, i rimedi sono subito trovati, e applicati facilmente con fredda determinazione. Essenziali rimangono solo la ricerca, il rendersi conto gradatamente della ributtante verità, il liberarsi da dubbi e paure, elevatisi dall'urto con quell'ignoto che bisogna sopraffare. Perchè nel film i personaggi vivono in continua incertezza, ma di essa hanno coscienza; per quanto isolati dalla nebbia irreale che li sospinge in un chiuso spazio, dove infuria l'avidità sanguinosa dell'assassino, trovano la forza di ribellarsi (59). L'incubo è intorno a loro, non in loro, essi non ne sono partecipi. L'esperienza e il coraggio degli uomini li fanno agire come uomini, in una realtà appena alterata dal rincorrersi degli avvenimenti, la quale temporaneamente pare sconvolta magari da fatti inconsueti, ma mai si scaglia lontano dalla terra, nell'arbitrario mondo del sogno.

Delle elastiche regole oniriche Dreyer è invece costretto a servirsi quando si vuol permettere davvero una scorreria nel soprannaturale; non è importante precisare la vera qualità dello sdoppiamento di David Gray, del resto subordinata all'indebolimento fisico del protagonista, dal momento che la sua visione non rappresenta un'anticipazione profetica degli avvenimenti futuri, ma una semplice diversione fantastica, un capriccio della

(59) Dalle succinte dichiarazioni fatte da Dreyer ad un cronista di «Cinema Nuovo» (n. 67, anno 1955) si rileva che il regista classifica il suo film come «il dramma della superstizione». Questo significa soltanto che l'autore aveva delle ambizioni non soddisfatte dall'opera compiuta come appare a noi, che dobbiamo giudicare i risultati senza conoscere le intenzioni «ante rem»; il *Vampyr* sarebbe «dramma della superstizione» se i personaggi avessero una percezione esatta di quel che accade intorno a loro, e questo senso di inframmettenza diabolica li paralizzasse; ma non è così, essi conoscono le caratteristiche del morbo vampirico solo dopo aver letto il vecchio volume monografico (caduto come il cacio sui maccheroni; senza di lui, il racconto si sarebbe notevolmente complicato. In fondo, questo libro è una prova dello scarso impegno intrapreso dalla regìa); ed in seguito son tutt'altro che paralizzati, la loro azione liberatrice è abile, rapida, diretta e sicura, almeno da parte dell'anziano famiglio, chè David Gray si occupa principalmente di sognare cose poco piacevoli.

mente. Codesta seguenza della bara vagante (60) si potrebbe agevolmente separare dall'ossatura dell'opera senza dannosi effetti per la consequenzialità degli eventi, a smentita di quanti sostengono la compatta soluzione espressiva dell'intero film (era difficile, in ogni caso, riuscire ad imporla nel bel mezzo della vicenda, visto che derivava da un racconto dissimile da quello alla base del soggetto).

Ora, soltanto nel brano ricordato sono intuibili, nei limiti di un breve divertimento singolare (nulla in comune con la tafofobia del Poe), gli elementari principi di una lirica trasfigurazione. Liberato dalla spessa sedimentazione letteraria, il resto dell'opera si rivela di un verismo ingenuamente scarno (61), puntellato a fatica dall'esplicazione delle didascalie, che compaiono sotto il camuffamento del vecchio libro sui vampiri. In esso, senza parere, è racchiuso tutto il retroscena drammatico dei nudi fatti (62), di

---

(60) Nel saggio citato nell'introduzione, il Casiraghi cerca un'analogia letteraria alla sequenza della bara, trovandola nel racconto « La morte di Oliviero Bécaille » di Emilio Zola. Il « leader » del naturalismo positivista compì con l'esperienza dell'uomo rinchiuso suo malgrado in un carro funebre una delle solite analisi sul fatto reale, seguendo via via le successive reazioni dell'uomo con l'esterno, durante il trasporto della cassa. Ma il pretesto narrativo è molto anteriore al naturalismo zoliano; se Casiraghi si fosse presa la briga di lanciare un'occhiata più addietro nel tempo, avrebbe scoperto che bare vagolanti s'incontrano spesso nella letteratura romantica di secondo piano. Del resto, nel caso Dreyer, una volta ancora questi riferimenti al romanticismo si possono comodamente troncare, pensando che nel racconto « The Room in the Dragon Volant » Le Fanu (non si dimentichi, il solo romantico veramente consultato dal regista) aveva posto tutte le necessarie premesse all'episodio, ripetendo con fedeltà ai canoni la trovata « stupefacente », per dirla col Casiraghi, dell'inumato vivo. Come abbiamo accennato, il Poe riprese il soggetto, ma con altre terrificanti aperture fantastiche sulla morte apparente, come sempre trasferendo il racconto su basi personali; chi poi fu il primo a trattare quest'argomento, è davvero difficile stabilire, e di scarso interesse.

(61) Angelo Solmi, in « Tre maestri del cinema » (ed. Vita e Pensiero, 1956) opera saggistica di compilazione, dove la materia è trattata con indubbia competenza, dopo aver stabilito che « nel *Vampyr,* Dreyer non diede eccessiva importanza al contenuto, non ebbe insomma l'intenzione di cimentare le proprie forze col vampirismo, con i fantasmi o col "sensazionale per il sensazionale" che certo espressionismo di terz'ordine aveva posto di moda qualche anno prima... il *Vampyr* fu un esperimento delle consuete concezioni del regista sull'arte cinematografica, compiuto, invece che su un materiale realistico come la *Giovanna d'Arco,* nella direzione opposta », conclude con l'affermare: « Per questo film, che a prima vista può sembrare un esempio di "irrealismo cinematografico", Dreyer ha lavorato unicamente con elementi realistici; si può dire, anzi, che il *Vampyr* può reggere qualsiasi confronto, da quel lato, con qualche film neorealista odierno ». Riassumendo: Dreyer volle far solo un « esperimento » formalista, lavorando su elementi presi dalla realtà. Sia pure che anche i film chiamati « neorealisti », con definizione impropria, interpretano la realtà, ma criticamente; la realtà in essi è scopo, non mezzo; la qualifica di « realismo » usata nel senso in cui la usa l'Auerbach (« Mimesis », Einaudi 1956) ovvero, approssimativamente, quando « i fatti etici, religiosi, intimi si concretizzano negli elementi sensibili della vita », la applichiamo nel cinema a determinate opere, anche di Dreyer stesso, ma non a tutte quelle che fotografano la realtà, il che significherebbe l'intera storia del cinema, tranne gli espressionisti e le rievocazioni storiche. Ecco la ragione per la quale ho preferito per il *Vampyr* parlare di « verismo », mentre — qui il Solmi ha certo ragione — mi pare giusto definire « realismo » l'arte della *Giovanna d'Arco.*

(62) Un retroscena, del resto, pedestremente ripreso dalla più vieta tradizione del genere vampirico, con il complicato cerimoniale superstizioso a base di pali di frassino nel cuore del cadavere, eccetera.

per sè stessi concatenati con smorta perizia effettistica. La constatazione è addirittura definitiva per quanto riguarda il criterio ambientale del film: non resta che assegnare una precisa identità alle sue calcolate impressioni sensoriali.

* * *

L'appellarsi di nuovo, arrivati a questo punto, al labirinto compositivo dei romanzi « neri », costellati di trabocchetti verbali, si esclude al concetto con la lineare semplicità del racconto cinematografico, che si può paragonare con più manifesta sicurezza al meccanico procedimento di certi romanzi polizieschi, i classici « gialli » del delitto. La letteratura cosiddetta « gialla », per quanto abbia poco a che vedere con la stampa scandalistica americana, « yellow » dal colore del foglio in uso, deriva il suo nome da categorie affini; non per nulla i soggetti di alcuni suoi libri furono tratti dagli annali di criminologia, o dai resoconti giurisprudenziali di celebri processi. In Italia tuttavia il colore giallo usato per le copertine dei volumi non ha forse motivi oltre quello di attrazione; il giallo è considerato stimolante, se carico, visto-so, come simbolo della luce solare; mentre in altre nazioni si preferiscono, sempre per la narrativa « poliziesca », il rosso o il nero con facile riferimento al sangue umano o al lutto funebre. Un'altra spiegazione per l'abitudine nostrana potrebbe essere fornita, (ma è solo un'ipotesi), dal titolo di uno fra i primi volumi « gialli » editi in Italia, proprio « Il mistero della camera gialla ».

Il cinema si impadronì parecchie volte di questo tipo di letteratura popolare a vasto raggio, sfruttando subito gli elementi oppressivi, o d'ipnotizzazione cerebrale, calati in talune frasi sospensive con singolari tagli nelle inquadrature, oppure raggiungendo a mezzo di particolari opportunamente disposti un clima mosso con nervosa concitazione. Nei film così caratterizzati, i « thrillings », e quindi nei romanzi di provenienza, il procedimento costruttivo obbedisce a regole inamovibili, perno dell'azione: scoperta di un delitto (assai raramente un semplice furto, se non attuato con straordinaria ingegnosità), ricerca dell'assassino e del criterio furfantesco da lui inaugurato per la tragica messa in scena, ricerca la cui esecuzione è affidata per lo più ad una mente singola, il detective, con i ragionamenti del quale il lettore gareggia fino alla conclusione che deve sciogliere l'enigma, dissipare gli ultimi sospetti a vuoto, addossati a degli innocenti con dei falsi indizi, trovare e consegnare alla giustizia l'assassino. La giustizia: ecco la molla segreta, il traguardo da raggiungere. Che il protagonista sia un bandito gentiluomo in lotta con una società di sfruttatori della miseria altrui, un Raffles, un Lord Lister, un « mago », un Arsenio Lupin, altrimenti un poliziotto, regolare od irregolare, ma sempre al servizio degli oppressi contro gli oppressori, un Dupin, un Sherlock Holmes, un Philo Vance, un Poirot eccetera, non può svisare il retto perseguimento di un nobile fine: la catarsi finale vede il trionfo della giustizia umana sugli eserciti del Male, ogni singolo criminale è simbolo di un Lucifero che ripiega le nere ali di fronte alla Luce. In essa Luce possiamo rinvenire il mero raziocinio dell'agnostico o la fede del credente; ad un Dupin che si fa

idolo dell'intelligenza umana si contrappone un Padre Brown in abito talare che esamina le coscienze con la misericordia del confessore spirituale, sicuro di tirare a sè quando vuole « con una lenza lunghissima » le anime immerse in un mondo voluto da Dio, e da Dio, non da precetti empirici, guidato.

Ci è possibile dunque segnalare persino nell'uniforme panorama della letteratura « gialla » diverse, talvolta contrastanti sistemazioni nello sviluppo della trama; di conserva al romanzo « d'azione » di Wallace o della Christie si annovera il « psicologico » della Allingham o di Van Dine (ed il « psicologico-mitico » di Chesterton), « l'ambientale » della Rinehart e lo « statico-riflessivo » del Conan Doyle. Ma il congegno reca in sè sempre i medesimi ingranaggi, magari spinti a ritroso, se si vuole, guardati per il rovescio invece che per il dritto, o contemporaneamente da tutti i lati, comunque esattamente ripetuti; e il *Vampyr* li allinea tutti con monotona precisione (63).

Non è nuovo, in letteratura, il caso di una situazione-base che si presta a molte varianti; si pensi, in teatro, al trio marito-moglie-amante che si trasformò nell'interminabile sagra dei cornuti, la pochade francese dell'Otto-Novecento, da Feydeau a Roussin. Il romanzo giallo non sfugge alla cerchia delle sue convenzioni, ma certo le veste di panni multicolori, da secoli, ormai. Si disse che fin l'« Edipo re », tutto sommato, è un intrigo « giallo », anzi il primo esempio del genere; ma bisogna tener conto del sottile « piacere dell'indagine », che, riservandosi l'inflessibilità punitrice, non esclude la riguardosa stima dell'intenditore per il crimine compiuto con gusto, come sottilmente enuncia il paradossale De Quincey del « Murder considered as one of the Fine Arts ». Anche nell'« arte » del delitto si tende alla perfezione, mentre nell'angoscioso travaglio umano de l'« Edipo re » la pietà sommerge ogni mondano piacere.

Da qualche tempo un risveglio d'interesse intorno all'opera di Poe ha

---

(63) Il Pasinetti volle far risalire il film di Dreyer all'esperienza « dell'avanguardia francese », e con lui Angel Zuniga (« Una Historia del Cine », Barcellona, 1948), che lo classificò addirittura « ultimo anelito dell'avanguardia ». Ora il termine « avanguardia » riferito alla storia del cinema, va inteso in due accezioni: se vuol richiamare le prime esperienze « d'arte » dei registi francesi (anni 1919-30) oppure i tentativi astrattistici del gruppo capeggiato da Léger, Man Ray, Renè Clair e compagni (effettuati intorno al 1924). Nel caso delle citazioni suaccennate, ci si vuol riportare certo al primo significato (e il termine « avanguardia », trattandosi di iniziatori, suona allora un poco falso): infatti Dreyer risentì di quelle ricerche intorno all'essenza del linguaggio visivo. Ma la correlazione stilistica (che vale sopratutto per la *Giovanna d'Arco*) si ferma ad alcune analogie esteriori, più che altro al trattamento del materiale scenografico. A mezzo di una complessa « truquerie », Dreyer tende nel *Vampyr* ad isolare i suoi personaggi in un'adatta atmosfera ambientale, lavorando intorno ad elementi presi dalla realtà: e la realtà vuol essere travestita d'incubo. In *La chute de la maison Usher* (1928) di Jean Epstein, tratto dalla celebre novella del Poe, si seguirono criteri similari, con esito poco felice. Scrive il Paolella (« Storia del cinema muto », pag. 221): « Il film fu troppo artificiale per rendere, con profondo ed univoco accento, l'atmosfera di metafisica suggestione propria alle novelle del Poe ». Così nel *Vampyr* è del tutto assente la capacità di sollevare il pesante soggetto con quel colpo d'ala che Poe sapeva raggiungere con apparente semplicità di mezzi.

riproposto considerazioni non inutili sulla storia del romanzo poliziesco, in Italia mai affrontata interamente (64); vedi sopratutto due articoli di Goffredo Bellonci e Emilio Cecchi ed un saggio di Renato Giani. Sta di fatto che il genuino creatore della « detective novel » fu proprio Edgard Poe.

Precedentemente abbiamo parlato in sintesi della « bizzarria » formale di questo sconcertante artista; ma se la propensione per l'orrido fu senz'altro il suo principale aspetto, si intuiscono facilmente nel complesso degli scritti di Poe molteplici interessi incamminati in contrastanti direzioni, che ci lasciano man mano l'impressione di un icastico umorismo subito dopo un accesso di lucida follia, di un ironico filosofeggiare a suggello di una calma dissertazione raziocinante.

Il superuomo Mr. C. Auguste Dupin, elegante segugio per raffinati, dei racconti detti « of mystery and ratiocination », (che comprendono anche « Lo scarabeo d'oro » e altri meno noti ma non meno pertinenti) discende dagli « augusti » lombi del Settecento volterriano, cultore illuminista della « raison » aliena da feticci sentimentali. Non sarà questo il Poe adorato da Baudelaire, e forse non potrà ambire al pieno riconoscimento dell'alta civiltà critica americana, impersonata dal Matthiessen, nè meritarsi i misurati elogi dell'Olivero (65); ma l'attributo di padre della narrativa poliziesca, con i suoi centomila derivati che si conquistarono lettori in ogni parte del globo, gli appartiene di diritto. Ed è un diritto che non gli pesa: mai lo scrittore si ritrova così completo come in questa inclinazione. Nell'inseguire le sue deliranti speculazioni immaginative, al contrario, il Poe scandaglia penosamente la mente malata dell'uomo, dalla febbre vorrebbe liberarsi per poter scrutare con limpida vista il vertiginoso declivio delle abbiette passioni, degli inconfessabili terrori, degli impulsi bestiali; ma non vi riesce mai completamente. Ecco dove giunge Kafka: sulla vitrea cima di quel monte dell'Intelliggibile che Poe ammirava dal basso, senza forza bastante per tentarne la scalata.

Si deve distinguere, seguendo il Gramsci, il romanzo « nero » dal « giallo » e non solo cromaticamente. Tutt'e due partono dal Settecento inglese (il Poe fu più inglese che americano, e proprio in Inghilterra prese piede l'usanza della caccia all'uomo di nuovo genere); tutt'e due son germogliati da esigenze romantiche; ma diversa è l'indole: l'uno librato sul soffio di una fantasia morbosa, arrovellata, senza freni, figurante l'irreale con la licenza gnoseologica di un determinismo panteista, l'altro aderente alla realtà, padrone del soprannaturale concretamente tollerato sotto la maschera della vita terrena, convinto ad ogni istante di poter sciogliere qualsiasi enigma con l'esperimentata destretta dell'intelletto. Per la scienza di Sher-

(64) In Italia no, ma altrove sì; indichiamo i seguenti saggi: D. H. Thomson: « Masters of Mystery », a Study of the Detective Story (London, 1893) e C. Welles: « Technique of the Mystery Story » (Sprinfield, 1913). Il Van Dine, come prefazione ad una raccolta dei suoi romanzi, scrisse divertenti considerazioni sulla tecnica di scrittura della narrativa gialla, che ancor oggi possono essere lette con profitto, a prescindere da talune ingenue classificazioni tematiche.

(65) Saggio citato sul Poe, che meriterebbe, per la sua stesura precisa ed ordinata, più lettori di quanti ne permise la limitata tiratura editoriale.

lock Holmes non esistono zone oscure che non si possano illuminare (66), il suo è un positivismo che rispetta l'aldilà ignorandolo deliberatamente; Padre Brown che crede e insegna i miracoli della fede, sa che il diavolo si nasconde più facilmente nel cuore degli uomini che, libero, in mezzo a loro.

Ci voleva Bernanos per dimostrare che il diavolo vive effettivamente accanto a noi, e con lui la letteratura contemporanea si è sgolata a ripetere la sua lezione: perchè cercare l'extraumano sopra di noi, quando lievita nelle cose che ci attorniano? Ecco perchè il romanzo poliziesco è finito in Graham Greene da una parte, in Salvador De Madariaga e Raymon Chandler, dall'altra, trascinando seco l'opaca consapevolezza dell'interiore devastazione, che non trova sfogo nell'angusta cella della propria solitudine: perchè la superiore imperturbabilità el « deus ex machina » nei romanzi di Poe, Conway, Merriman (67), Gaborieau, Doyle, Freeman, Wallace, Chesterton, Oppenheim, Van Dine, Mason, e di tutti i moltissimi altri, ha cozzato contro la disgregazione spirituale di questo dopoguerra, si è lasciata tarlare dal dubbio. In certo qual modo l'odierna concezione pare ripercossa dagli amari presentimenti di uno fra i più arditi esecutori di intrecci gialli, uno scrittore di razza, Robert Louis Stevenson.

La tradizione del romanzo poliziesco continua dunque oggi più che mai, come continua quella del romanzo nero. Dove? In certa letteratura popolare, camuffata con copertine gialle, ma di ben altro colore nell'interno; quasi tutti i volumi « gangsters » (Burnett compreso, ma il tono più armonico), la fantascienza (68), i sottoprodotti Spillane eccetera. Tale è il cariato romanticismo che si spinge fin dentro la nostra civiltà contemporanea, con il suo fagottello di miti a buon prezzo per tutti. Il romanticismo, quella feconda eresia ideale, non si ferma all'Ottocento; come « momento » dello spirito, esso continua ad opporsi al classicismo in ogni epoca e supera la delimitazione storica, anche nei suoi prodotti di derivazione (chiamiamoli « feuilletons » se vogliamo); nella letteratura italiana sono subito gettate le rette Tebaldi-Fores-Carolina Invernizio, Poe-Scapigliati milanesi (Tarchetti, Boito, Praga). Ma il caso del romanzo poliziesco è come appartato dalla tradizione del romanticismo, per la ragione appunto che, figlio della romantica passione per l'intrigo, ha avuto fin dall'inizio una sua robusta sana emozionalità priva di languorosi stenti, eredità, dicemmo, di epoche anteriori alla sua nascita.

---

(66) Conan Doyle fece incontrare al suo personaggio anche un caso di « vampirismo »: ma l'influenza vampirica, alla deludente conclusione, si rivelò solo un'ingannevole apparenza.

(67) Grant Allen, Hugh Conway e Seton Merriman, importanti perchè fra i primi, sono tutti anteriori al Doyle; come essi George Eliot tentò il genere in « Romola » (1863), il Blackmore in « Lorna Doone » (1869), il Dickens introdusse il delitto e mistero in molti suoi romanzi, fra cui « Bleak House » (1853), e alcune brevi novelle, « The Detective Police », « Three Detective Anedoctes » eccetera; furono molti gli scrittori celebri che si cimentarono nella stesura di un romanzo giallo, e, spesso, con notevoli risultati.

(68) In un recente romanzetto di fantascienza, ricompare, pienamente a suo agio, un bel vampiro da pianeta Venere.

Se non si confondono con il romanzo giallo altri prodotti « avventurosi », di marca spiccatamente romanticheggiante, se non si accoppia il *Vampyr,* autentico « thriller » a *Nosferatu,* epigono del vecchio satanismo, per una semplice spolveratura d'irreale, i conti tornano. *Nosferatu,* trattò da un'altra vampirata (69), il romanzo « Dracula » (70) di Bram Stoker, entusiasmò lo scrittore Greene (« Diario »: 12 ottobre 1932) (71), e ancor più dopo la visione deludente del *Vampyr,* sul quale scrisse: « Il film è macabro senza essere misterioso... si è portati a credere che il regista abbia smarrito il senso del fantastico e che Murnau sia stato il solo a saper fare un film del genere ». Si giunge invece a pensare, dopo aver visto il film di Murnau oggi, smagati da pochi anni di evoluzione tecnica, che i registi traessero partito dal testo scelto, secondo le sue intrinseche possibilità; Dreyer aveva illustrato uno sciatto racconto senza superarlo nè eluderlo, Murnau adopera un romanzaccio più moderno delle opere di Le Fanu, ma anche più grossolano, con lo scopo di rappresentare l'orrore e in più di incarnare simboli astratti.

Per maneggiare confidenzialmente il Le Fanu bisognava rendersi conto dei suoi limiti, e poi andare oltre; lo Stoker è più facilmente situabile, non ha pretese, non s'iscrive in una storia letteraria sia pure come fatto di costume, quindi esenta da ogni rispetto. Dreyer non volle entrare nel mondo dello scrittore irlandese, si limitò a guardare dal di fuori senza eccessivo interesse. Murnau voleva dire qualche cosa, a suo modo; da *Nosferatu* si estrae un arrugginito cumulo di sottintesi, la pestilenza tiranna, l'amore che vince la tirannia. l'innocenza che abbatte il male; si capisce come Greene sia rimasto impressionato, allora. In *Vampyr,* invece, si trova solo la storia abbozzata dal Le Fanu, senza corrispondenza fra materia e stile. Murnau si rese conto che il vampiro era una raffigurazione diabolica, e tentò un'interpretazione moderna del diavolo; è stato superato dal tempo, altri mostri più orrendi si son sollevati dalla nostra paura. Dreyer si limitò invece ad incastonare il vampiro nelle sue saghe nordiche, ma non pensò al risveglio del patrimonio fantastico soggiacente, che in modo svogliato, per rapporti esteriori; ecco perchè, alla fine, si trovò in mano naturalmente i metodi del racconto « giallo », ed i suoi personaggi irreali entrarono nella realtà con perfetta mimetizzazione. Troppo credente, poi, nel suo compreso protestantesimo per trattare il mondo diabolico altrimenti che con

(69) Per completare il discorso sui vampiri, ecco l'elenco essenziale dei film ad essi ispirati, escludendo *Vampyr* e *Nosferatu*: *Les vampires* (1915) di Louis Feuillade, *Dracula* (1931) di Tod Browning, *The Mark of the Vampire* (1935) di Tod Browning, *Dracula's daughter* (1935) di Lambert Hillyer.

(70) Il « Conte Dracula » (« Dracula » probabilmente da « Drache », drago, e quindi « essere mostruoso ») è personaggio d'invenzione tedesca: ma il titolo aristocratico si deve alla sua comparsa, su uno sfondo di castelli tenebrosi, nella letteratura inglese.

(71) Il Green commette un errore mnemonico, confondendo « l'attore che fa la parte del vampiro » con il giovane « intruso » David Gray; infatti dice testualmente: « Disgraziatamente l'attore che fa la parte del vampiro recita così goffamente e con un'espressione talmente stupefatta, che il pubblico scoppia a ridere ogni volta che appare. Somiglia, dentro la bara, a una grossa lepre spaventata ». Dentro la bara non era rinchiuso il vampiro, ma Gray.

velati accenni, vi penetrò per la via dei sensi piuttosto che per quella dell'anima, come il cattolico Chesterton, come l'agnostico Doyle.

Enzo Biagi da un colloquio con Dreyer (72), sviluppa alcune significative reminiscenze aneddotiche, in questi termini: « Parlando di *Vampyr* con un collega che lo intervistava, il grande regista danese ebbe bisogno di ricorrere ad un'azione. Si alzò, chiuse la porta di una vetrata; tornò a sedersi e sottovoce disse: "Di là c'è un cadavere". L'intervistatore lo guardò senza capire. "Vede, qualcosa è cambiato tra noi — aggiunse Dreyer — sono bastate poche parole, non c'è più quell'aria cordiale, distesa, che c'era prima. Questo è il *Vampyr*" ». Il Solmi (op. citata) riferisce queste parole di Dreyer in una versione più estesa: « Immaginiamo di sedere in una stanza qualsiasi. Improvvisamente ci viene detto che c'è un cadavere dietro la porta. Ebbene, in un istante la stanza è completamente cambiata, ogni cosa ha preso un altro aspetto: la luce, l'atmosfera sono cambiate, eppure tutto è rimasto immutato: fisicamente luce ed atmosfera sono rimaste le stesse. Ciò è perchè *noi* siamo cambiati, e le cose e gli oggetti non vivono in sè stessi, ma sono come noi li concepiamo. Questo è l'effetto che voglio rendere nel mio film ».

In sostanza, tolto il concetto shopenaueriano del mondo « come volontà e rappresentazione », nel fervorino il fattore « cadavere » è fatto intravedere con mosse da prestidigitazione, come atto a causare nell'interlocutore un turbamento improvviso, uno stato di eccitamento semplicemente sensoriale. Quanto all'arcano, sono utili parvenze che coprono la volgarità di un brutale assassinio (73). Sollevare il film al di sopra della media propria ai romanzi polizieschi, vuol dire sprecare del tempo intorno ad una prosaica esperienza del genere, non originale, non purificata dal turbamento poetico (74). A tener presenti, invece, i suoi precisi confini, *Vampyr* può venir

(72) « Pomeriggio con Dreyer », in « Cinema », n. s., n. 18.

(73) Negli stessi libri « gialli » il soprannaturale, anche se ha le apparenze della verità quotidiana, può essere toccato con fidente riguardo; Stevenson lo sta a dimostrare, e con lui il « Frankenstein » della Shelley, molto più ingegnoso delle sue goffe versioni filmiche, ed altri ancora. Ma, fuor d'incertezza, si tratta di un soprannaturale con aspetto di plausibilità scientifica; il soprannaturale « puro », cioè le divagazioni nel fantastico con tutte le metamorfosi del diavolo, appartiene alla narrativa « nera », al feuilleton. Tant'è vero che a causa dei camuffamenti diabolici suscitò contro di sè anche le prese in giro degli increduli, come egualmente Mark Twain (« A Double-Barrelied Detective Story »: ma nel genere ci cascò poi anche lui in pieno, e sul serio, stavolta) beffeggiò il romanzo poliziesco; citiamo almeno un autore americano dell'ottocento Washington Irving (« La leggenda della valle addormentata ») e un novecentesco inglese con predilezioni per il passato, Max Beerbohm (racconto « Enoch Soames »).

(74) Mario da Silva, che fu critico cinematografico fra i pionieri, nel gruppo capitanato da Blasetti, in una sua corrispondenza dalla Germania, « Corriere dalla Germania » (in « Scenario », 1, 5, giugno 1932, pag. 50) formula, tra gli altri, questo appunto: « L'insieme non regge; e, senza che dalla narrazione cinematografica si sprigioni il dramma o la lirica, la mancanza di un ritmo deciso e la banalità di certi particolari, che non vengono salvati dal tono di vecchio avanguardismo delle inquadrature, fanno sì che venga meno anche l'elemento grandguignolesco, che avrebbe

giustamente lodato come un buon tentativo di cinema emozionale, che troverà in seguito parecchi imitatori.

Dalla data d'edizione del film si rileva che mancavano ancora dieci anni al compimento del *Dies irae,* autentica meta di tutte le energie del regista, luogo ideale in cui si formulerà pienamente l'ieratico misticismo, l'intimo senso tragico sempre presenti nel suo animo. Una volta ancora rinverremo nel soggetto del nuovo film una leggenda tratta dalle credenze popolari, sulle quali la sensibilità di Dreyer pare essersi inchiodata; nel *Dies irae* riappaiono i motivi del processo, del rogo, elaborati nella *Giovanna d'Arco,* e di nuovo le streghe, adombrate nel vampiro del film omonimo ed ancor prima nella Margherita Pettersdotter di *Praesteenken* (1920). Nel *Vampyr,* nondimeno, la leggenda scelta era niente più che una fiaba, di limitata influenza sulla vita; non così, nel *Dies irae,* la superstizione sui magici poteri delle streghe, che non rimase, nella realtà, solo fra le pagine dei libri e le fole delle vecchie, ma si mosse, si fece storia, la storia sanguinosa delle inaudite turpitudini commesse dalla cieca ignoranza di un popolo inferocito, sullo sfondo cupo del secolo oscurantista.

Vampyr sta cronologicamente molto prima di questa austera elegia nordica e poco dopo il canto eroico della *Giovanna d'Arco*: tra le due tormentate umanità delle opere maggiori, i timidi spaventi dei suoi fragili personaggi testimoniano un periodo di stanchezza dell'artista, un insoddisfatto anelito verso fatiche di più nobile impegno.

L'autore di questo saggio intende ringraziare Glauco Viazzi per la collaborazione prestatagli.

potuto costituire l'ancora di salvezza del film ». Sì, forse; modellare più accuratamente l'elemento da « grand-guignol », cioè l'orrido, avrebbe ricondotto il film al romanzesco « nero », mentre un migliore discernimento, e qualche poco di credibilità, nella esposizione della trama, avrebbero alleggerito i passaggi misteriosi, o « gialli » che dir si voglia, passaggi che mi paiono a ragion veduta di un'autenticità superiore agli altri. Il « pezzo » del da Silva che abbiamo parzialmente riportato, non molto lusinghiero per il film di Dreyer il quale, dice il giornalista, fu deriso dai tedeschi — come sappiamo, ce ne informò Green, fu fischiato dai francesi — credo senz'altro che sia il primo cenno critico sul *Vampyr,* dopo la prèmiere all'Ufa Theater, pubblicato su riviste italiane.

CECIL BEATON: *Greta Garbo.* A un certo punto, un grande fotografo sa ricavare da un volto l'essenza segreta attraverso la forma più lineare, staremmo per dire più grafica. La Garbo diviene, per Beaton, il fantasma formale del suo senso del bello, del vero, del suo sentire fotografico; è stata, per Beaton, un amore: ora è l'essenza del suo « specifico fotografico »; ombre e luci rendono lo spirito di una vocazione, la sostanza intima di quella che la grande White chiamava la « camera sincera ».

CECIL BEATON: *Mel Ferrer.* Un senso classico — immobile nel tempo e nello spazio — impronta questo ritratto di Beaton dedicato al fine, limpido Mel Ferrer. E' un ritratto quasi scolpito nella essenza della fotografia: esso dice di più che una biografia tipo rotocalco del bravissimo attore, o una sequenza di immagini dozzinali, o un articolo critico. Anche la fotografia ha trovato la sua « terza via ».

EVE ARNOLD: *Marlene Dietrich.*

CECIL BEATON: *Marilyn Monroe.* Un « risveglio » di Marilyn Monroe, su un soffice divano di velluto a fiori, farfalle, decorazioni orientali: in mano, un garofano rosso. La foto è scattata dall'alto. Forse non si tratta di una foto eccezionale; essa ubbidisce troppo al mito dolce e infantile dell'attrice, senza cercare di interpretarlo, al di fuori di una grafia morbida e compiaciuta. Comunque è una bellissima immagine di cronaca. Quel « risveglio » (prima di Miller, senza dubbio) di Marilyn Monroe trovò non solo un ottimo cronista ma anche un acuto psicologo.

Angus McBean: *Celia Johnson.*

Giorgio Giacobbi: *Madeleine Fisher*. Il centro di maggiore interesse di questa foto del veneziano Giorgio Giacobbi è dato — direbbe un cultore d'estetica figurativa — dalla linea obliqua creata dalla fragile figura dell'attrice. I capelli mossi all'indietro dal vento, la linea sottile del braccio, la leggera sfocatura della mano alzata, le gonne leggermente sollevate, sono elementi compositivi che concorrono a creare la gentile espressione dell'insieme. Madeleine Fisher, qui, è come in *Le amiche* di Antonioni, anche se con minor dramma e tristezza, s'intende. Il fine Giacobbi ne ha inteso il fascino sottile, melanconico e un po' sofisticato; allo stesso modo, Antonioni vide nella « mannequin » Fisher, l'espressione formalista di una inquietudine, di una dolcezza vibratile e pudica, che gli sarebbero servite per la sua « Rosetta ».

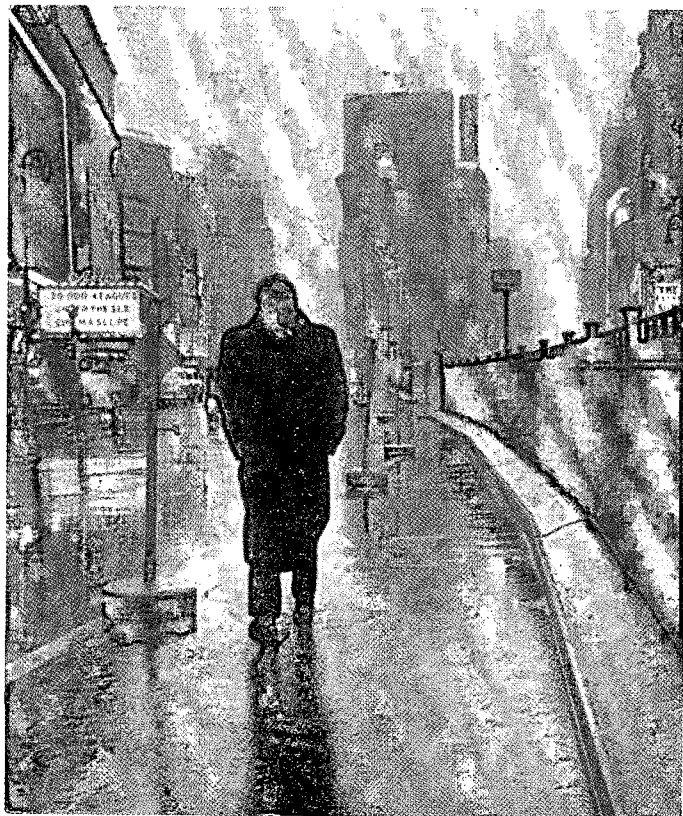
Cesare Colombo: *Joko Tani Kawakitá.*

Philippe Halsman: *Audrey Hepburn.*

Thérèse Le Prat: *Sylvia Monfort.*

Philippe Halsman: *Anna Magnani.*

George Huyningen-Huene: *Ava Gardner.*

Luxardo: *Gina Lollobrigida.* Ecco un chiaro esempio di ciò che un autentico fotografo non dovrebbe mai fare. La foto della Lollobrigida, eseguita anni fa da Luxardo, mostra una creatura improbabile, che attinge da certo divismo provinciale la sostanza di un mito grossolano. Il *tono* di questa foto è tipico delle « cartoline al bromuro » che si vendono nei negozi. La tecnica è buona ma è rimasta ferma agli espedienti fotografici di vent'anni fa (si veda lo « sfondo »). Mal truccata, male inquadrata, Gina Lollobrigida assume un'espressione di sofferenza, di disagio.

Dennis Stock: *James Dean.*

Richard Brooks e Maria Schell, regista e protagonista di *The Brothers Karamazov* (I fratelli Karamazov).

Tre costumi ideati da Walter Plunkett per Claire Bloom.

Due foto di lavorazione di *The Brothers Karamazov*. Vi si riconoscono Claire Bloom, Maria Schell, Yul Brynner e Richard Brooks.

Umanità e mito nelle fotografie dei “ divi „

di GIUSEPPE TURRONI

Nel campo dell'estetica fotografica fervono già da molti anni le discussioni intorno ai ritratti cosiddetti « di studio » ed ai ritratti che potremmo definire estemporanei, condotti secondo la tecnica del reportage. Naturalmente, gli esempi portati ad avallare questa e quella tesi sono numerosi e variano a seconda del talento e della sensibilità dei vari fotografi, così che è sempre difficile, per non dire impossibile, stabilire in linea strettamente critica quale delle due correnti possa favorire una libera e profonda condizione artistica nell'ambito del ritratto. Possiamo affermare, tuttavia, che la « posa » — considerata negli ultimi tempi deleteria ai fini di una perfetta funzionalità espressiva — è condizione umana e psicologica determinante. In un gioco dialettico volta a volta contraddittorio, sterile o suggestivo, l'individuo che « posa » dinanzi alla « camera » di un bravo fotografo, esprime della propria individualità il lato più intimo e segreto, proprio dove intende nasconderlo allo sguardo indagatore del fotografo. La falsità della « posa » sarebbe, in fondo, la prova della verità. Il soggetto si apre in questo suo nascondersi (consapevole o no). Perciò è necessario anzitutto che il fotografo « capisca » il mondo interiore del personaggio che vuole ritrarre, che lo segua magari nel giro quotidiano dei suoi interessi, che sia a sua volta suggestionato — in una dimensione intellettuale — dalla psicologia del soggetto stesso.

Dimensione intellettuale e critica: in questa definizione sta il succo del presente discorso, l'abilità del fotografo nell'interpretare il mondo del suo personaggio. Trattandosi, poi, di *famous faces* — del cinema, dell'arte, della letteratura, eccetera — il fotografo che intenda fare opera di valore, si troverà non di rado davanti a serie difficoltà: in primo luogo, il « mito » di questa personalità, tramandato dai reporters ufficiali, dalle pagine dei rotocalchi, dal cinema; in secondo luogo, le sovrastrutture psicologiche — determinate appunto dalla fama, da una forma di narcisismo — presenti nella condizione umana del nostro personaggio. Ed ecco allora il significato della posa: il personaggio si « denuncia » in questo posare, in questo recitarsi, imporsi, atteggiarsi. Se si tratta di un divo del cinema assai famoso, il compito del fotografo non è molto facile: egli dovrà costruire una imma-

gine « riconoscibile » e gradita al pubblico e al tempo stesso costruire una dialettica interpretativa. Si riconoscerà in questa il noto divo? Troverà che è somigliante alla immagine che egli ha di se stesso, che le folle hanno di lui? Qui sta il problema: un problema piuttosto pirandelliano, a voler essere letterari ad ogni costo (e si potrebbero spendere pagine e pagine su questa psicologia — talora anche psicosi — riflessa, su questi miti intimi o esteriori).

Personalmente, dunque, non sapremmo tanto facilmente scegliere tra la tesi del ritratto « a posa » e la tesi del ritratto « lampo ». Fotografi di livello internazionale ci hanno dimostrato che è possibile eseguire ottimi ritratti seguendo questo e quello stile. Cecil Beaton — il classico fotografo di studio — dà, in questo senso, la mano ad Henri Cartier-Bresson — il più noto e vivace reporter —. Quel che conta è l'interpretazione, vale a dire lo stile: qualcosa da esprimere e da raccontare, in ultima analisi. Cecil Beaton ha incluso in un suo libro uscito di recente — scritto e disegnato da lui stesso — un capitolo a parte dedicato alle sue « fotografie preferite ». Sono dieci foto, eseguite negli ultimi anni, due delle quali ci mostrano attori cinematografici cari alle platee di tutto il mondo: Mel Ferrer e Grace Kelly. Ferrer è stato ripreso in una acconciatura di teatro: il largo bavero bianco « elisabettiano » sull'abito di velluto nero, i grossi occhi dall'espressione assorta, la tecnica stessa del ritratto che visibilmente si ispira alla pittura del '600 con fasci di luce fortemente sagomate, rendono lo spirito intimo di questo attore raffinato e intellettuale: lo stile dell'insieme potrà sembrare involuto eppure riflette la misura psicologica dell'arte di Mel Ferrer: un sensitivo che, per resistere all'usura del cattivo cinema commerciale e dei suoi personaggi in serie, affida il proprio volto ad un clima senza realtà contingente. Beaton ha reso Ferrer nell'aspetto meno divistico anche se la realizzazione formale dell'immagine attinge ad una certa teatralità. Mel Ferrer è un anti-mito fra gli attori di Hollywood. Beaton ha compreso perfettamente tale struttura e l'ha atteggiata ad una grazia fine e introversa. Grace Kelly è invece (o lo era fino a poco tempo fa) un mito: alto-borghese, nel senso che l'eleganza dei suoi modi cela, sovente, una intima aridità, un « savoir faire » di marca standardizzata anche se sopraffina. Facile dunque per un fotografo cogliere Grace Kelly, da attrice e da principessa, nella sua forma appariscente, levigata e preziosa; facile e controproducente. Certe immagini dei rotocalchi parlano chiaro. I fotografi « commerciali » si limitano, nel ritrarre l'attrice, ad un *décor* esteriore. Grace che sorride: una Clara Booth Luce molto più giovane e un po' più femminile. Una ragazza fortunata che sa comportarsi in società; una diplomatica dell'eleganza, del *bon ton.* Sotto, magari, è il vuoto (e l'attrice è appena una gradevole commediante). Beaton, avvezzo alla spiritualità di Greta Garbo (alla Garbo è dedicato il libro di cui sopra) e di Audrey Hepburn, ha analizzato con occhio acuto le grazie della Kelly. Ci ha dato una foto di tono contrastato, lontano dall'*high key* messo in atto da centinaia di fotografi per la sofisticata *lady* di Philadelphia (Grace in piscina vista da Mario De Biasi del settimanale italiano « Epoca », ad esempio: un *remake* della ereditiera di

Alta società). Una foto nera di toni e, forse, di intenzioni; una strana Grace Kelly, di conseguenza: vedendola, uno non può immaginare che una simile ragazza diverrà, tra poco, principessa. Eppure è avvenuto. E nessun fotografo-artista ha saputo penetrare lo spirito delle nozze fastose, delle nozze spumeggianti ed euforiche come il ballo dei nobili in *Caccia al ladro* di Alfred Hitchcock, dolci come una fiaba, grate alla trepida nevrosi collettiva.

Due attori visti da Cecil Beaton, due tra le dieci fotografie preferite da un artista che ne ha scattate migliaia in trent'anni di intensa attività. E' un fatto consolante, per noi innamorati del cinema e della fotografia. Il mito del cinema spettacolare e la verità della fotografia d'arte (cioè interpretata e «critica»), vengono a patti. Da un volto celebre il sapiente fotografo sa ricavare il succo di una parabola artistica (quando c'è), di un mito-standard. Amiamo doppiamente queste immagini poichè ci presentano l'attore a noi caro in una maniera non conformista, bensì nella profonda realtà della sua figura e talvolta del suo personaggio. Alec Guinness, dalle pagine di Beaton, ci guarda con occhi furbissimi, dal basso all'alto, e dietro a lui una pianta decorativa che piacerebbe a Matisse ci avverte che Beaton resta pur sempre un grande formalista, un Max Ophüls dell'obiettivo. Laurence Olivier giovanissimo, all'epoca in cui «fu trattato male» dalla Garbo, visto di profilo, guarda lontano, verso speranze ambiziose, ricche di talento e di gloria. E' come il ritratto di un bravo studente che aspira a una carriera accademica. La sequenza di Joan Crawford è mirabile: è la Crawford degli ultimi anni, la *fighting lady* arrivata già da un pezzo, con quattrini, fama, un anziano marito nella solida industria delle bibite, con ancora tanti film da interpretare. La Crawford dalla bocca amara e dagli occhi sgranati, un'ossessione figurativa per i nostri miti romantici. Ossia, una Crawford di cui non sapremmo fare a meno (e su questi «miti indistruttibili» un letterato potrebbe scrivere un pezzo «alla Proust»), che ci è necessaria come lo sono John Wayne, Clark Gable, Gary Cooper, Ginger Rogers, Barbara Stanwick e Katharine Hepburn. Una donna che si è conquistata la propria arte «con le unghie e coi denti» come in uno slogan o in una biografia del «Reader's Digest»: «la creatura che tutto sacrificò alla carriera e vinse». L'amarezza della sequenza di Beaton può essere un film *di* Joan Crawford: sofisticato e insieme piuttosto grossolano (quel trucco che «si vede», quelle labbra «aggiunte», quelle ciglia «applicate»!) e, sotto, pieno di angoscia e inquietudine.

Il fotografo ha capito il mito della Crawford, non ha fatto nulla per distruggerlo (come invece è accaduto con Grace Kelly). Forse perchè l'attrice è una donna del vecchio stampo «fatale», della generazione della Garbo: alla quale Beaton ha dedicato parecchi ritratti di nobile e severa espressività. Uno richiama le maschere teatrali: il volto bianchissimo, le rughe segnate come all'epoca del muto, un sorriso misterioso. Un secondo è di profilo, stagliato in ombre e luci di intenso spicco. Beaton ha amato Greta Garbo e ora ce la mostra intoccabile nella sua parabola di creatura eccezionale (non si dice «divina»). E' una Garbo senza età, senza il terrore

della vecchiaia. Ritiratasi dallo schermo nel fiore degli anni, questo omaggio che Beaton le offre varrà a perpetuare la sua arte magica. La Garbo vista da Edward Steichen nel 1928 è invece più « fatale » nel senso spettacolare del termine. E' una « divina » che ha un pubblico che l'adora. Nel ritratto, appoggia la testa fra le mani inguantate, inarca le sopracciglia e guarda misteriosamente.

E' un po' la « maniera » usata da Irving Penn nel 1938 per fotografare Marlene Dietrich (la Dietrich è l'attrice più fotografata degli ultimi venticinque anni): seduta su un sacco, il mantello nero, Marlene si volta, a guardare l'obiettivo. Le ciglia inarcate (dal trucco, perchè la fronte non si segni di rughe maligne) ella interroga senza chiedere, egocentrica e bizzarra. E' la Distante. Beaton la vide falsa in una posa abbastanza comune che pure esprimeva il fulgore del suo mito di allora, notò trattarsi di un eccezionale « materiale plastico » nelle mani di grandi registi quali Joseph von Sternberg e Jacques Feyder; Penn la vide sopratutto come mito da salvare: riuscirono entrambi benissimo. Nel 1955 Marlene capita davanti all'obiettivo di Eve Arnold, reporter dell'agenzia « Magnum » (nella « Magnum » lavorano i maggiori reporters della nostra epoca). Sta cantando, una rete di rughe la fascia nel collo e nelle guance. Eve Arnold ne riportò una immagine acre, quasi una vendetta donnesca. Però è nella foto l'abilità di Marlene nel tenersi a galla, nel lottare strenuamente per salvare mito e fama. Marlene che canta è ancora la Distante; in più è l'Abilissima. La-Nonna-Più-Affascinante-Del-Mondo. Thomas Hollymann la vide scendere una scala in una posa da Grande Caterina. Nel 1931 Erich Salomon (il pioniere del foto-reportage d'arte) la ritrasse mentre telefonava, sdraidata sul letto, sul comodino il ritratto della figlioletta. Sembrava già quarantenne. Le larghe narici non erano assottigliate dai « moistures » di Max Factor. Eppure non si trattò di un notevole ritratto: era una immagine di cronaca, che registrava il fascino « ufficiale » della celebre diva e nulla faceva per interpretarlo alla luce di idee originali e di un angolo visivo personale e pungente. Il che ci dimostra ancora una volta, come i veri ritratti siano effetto di una metodica preparazione in studio più che di una felice ma labile improvvisazione offerta dalla cronaca (così, le regie cinematografiche che meglio resistono al tempo sono quelle condotte « a tavolino » sulla traccia di una « sceneggiatura di ferro »). Parleremo allora di una approfondita costruzione del personaggio. Tutto sommato, parleremo della verità di questo o quel personaggio legato alla Fama e al Successo. L'esempio di Beaton ci è quindi di grande aiuto.

Fra le giovani « stelle » di Hollywood, Beaton ha fotografato Marilyn Monroe, Julie Harris e Marlon Brando. Di quest'ultimo ha eseguito una foto piuttosto mediocre dove Brando non arriva a essere nè un eroe alla « Wild One » nè un cerebrale personaggio dei nostri tempi. Con la Monroe, invece, Beaton ha eseguito uno dei suoi capolavori. Sul grande divano a fiori Marilyn è fermata da un « high key » morbido e allusivo. E' la creatura di *Quando la moglie è in vacanza,* la *sexy girl* sublimata nella propria sostanza decorativa. Non è ancora arrivata all'arte di *Fermata*

d'autobus, sotto il segno di una maturazione. Nella foto la forma del mito diventa stile. La Monroe di André De Dienes (uno specialista in nudi euforici e danzanti, di gusto « classico » ma non ammuffito) è invece improbabile. La « Monroe che pensa » vista da De Dienes, non pensa affatto. (E' chiaro che, nel momento stesso in cui il fotografo le ha consigliato di assumere quella posa, ella l'ha assunta, recitando male, però). E' cogitabonda, sì; ma la Monroe che pensa è la ragazza istintiva di *Fermata d'autobus,* non la ragazza che « vuole e deve pensare » (è un po' il suo odierno cliché, dopo le nozze intellettuali col commediografo Miller). Si tratta, in ultima analisi, del metodo contrario a quello adoperato da Beaton. Il quale non « impone » una determinata posa, ma la fa assumere naturalmente. Il che, per personaggi non sempre razionalmente provveduti, è oltremodo benefico. Così come è benefico, in questi casi, il ritratto improvviso, al lampo della cronaca, a ritmo di jazz.

Per tornare al nostro discorso, Beaton ha usato con la Harris una grana grossa e tecnicamente difettosa. L'interessante protagonista de *La valle dell'Eden* è un po' il simbolo psicologico della inquietudine di certa « gioventù bruciata » (ne è anche, sotto certi aspetti, il simbolo fisico, se ricordiamo quella leggiadra commedia, « I am a camera », dove la Harris faceva il verso, con una inopinata dose di sex-appeal, ad una Ginger Rogers più smaliziata e letteraria). Un bel ritratto, puntuale e introspettivo; un ritratto funzionale: tecnica ed osservazione si fondono in vista di un risultato comune. Con questo esempio termina il nostro « excursus » sulla attività di Cecil Beaton, da noi segnata a paradigma di una abilità artistica « di studio ». Si potrà affermare, anzi, che Beaton è l'ultimo fotografo di studio dei tempi nostri, in un'epoca, appunto, in cui il reportage, con la sua grande salute morale e le sue innegabili falsità concettuali, chiede alla cronaca le notizie vere e ad essa si affida considerandola una autentica guida nei contenuti e nello stile.

Cecil Beaton è inglese e come tale segue una linea culturale ed una tradizione figurativa che sempre, anche suo malgrado, si impone al suo occhio ed al suo acume compositivo. Beaton comunque è un aristocratico e, in un certo senso, un isolato. Non che nel suo paese non manchi una buona scuola fotografica, però occorre subito notare che, in una nazione come l'America, nata e sviluppatasi senza una tradizione alle spalle, la fotografia e in genere le arti nuove (cinema, jazz, televisione) risplendono in una luce istintiva, libera e veramente giovane. Dire, insomma, che la fotografia nord-americana è la più avanzata nel mondo moderno, non è voler liquidare con un paradosso la cultura europea, ma proprio indicare ad essa le vie per una sana costruttività nell'ambito della fotografia. Questa costruttività si nutre anche dei moduli del fotoreportage. E si respira nell'aria, potremmo scrivere, a volere essere snobistici. Ma è indubbio che tale condizione istintiva e pionieristica ha creato e determinato una situazione morale, una nuova morale artistica. Libera dai bassi miti connessi al cinema commerciale, la fotografia americana ha dato molti artisti, offrendo significati spirituali alla sensibilità dell'uomo moderno. Nel ritratto delle

famous faces non è stata da meno. Ed è naturale. Nel paese dei Grandi Miti, il fotografo consapevole e dotato aiuta lo spettatore non ottuso a rendersi conto della presenza di un volto e della fortuna di certi atteggiamenti. In America, dunque, la fotografia di studio lascia il posto ad un reportage che ha la ricchezza interiore di una cultura immediata ma assimilata nelle sue ragioni intrinseche, dialettiche ed emotive insieme.

Prendiamo un esempio: Dick Avedon. Specialista in fotografie di moda, Avedon ha una formidabile abilità nel « desessualizzare » — così come uno studioso di costume può notare sulle più accreditate riviste americane — le celebri attrici. Ne fa tante mannequins allarmanti e cervellotiche (le magre forme, il fumo della sigaretta che avvolge gli esili colli, i vasti cappelli neri che delimitano i tagli dell'inquadratura). Sono l'equivalente delle indossatrici di « Vogue », creature recitate. Però Avedon non è anti-femminista come tanti colleghi di « Vogue », o come quel nevrotico che è il Billy Klein del « New York ». Avedon è un raffinato e, quel che ci interessa, non ha nessuna intenzione di sembrare tale. E' un americano raffinato, si potrebbe concludere. In un paese in cui quando un pittore del talento di Ben Shahn fotografando non fa degli sterili esercizi, è giocoforza affermare che anche Avedon registra l'aria e il clima che lo nutrono e li interpreta proprio quando sembra accettarli supinamente. I ritratti femminili di Avedon (Audrey Hepburn, Pier Angeli, Joan Greenwod) risentono della sua sensibilità di nervoso contemplativo: c'è grazia, in questi ritratti di fanciulle famose, candori e sfumature. Sono ritratti che « fanno moda ». I ritratti maschili di Avedon sono invece fortemente incisi: basta per tutti quello di Humphrey Bogart ove i segni psicologici di una maschera che Hemingway definì la più interessante dei nostri tempi, vengono scanditi in un rilievo di drammatica plasticità. Nel ritratto di Buster Keaton si legge dolore e tragedia (Keaton è stato molto fotografato negli ultimi anni per esempio da Burr Jerger, e questo interesse sta a dimostrarci che il fotografo americano raramente si affida alle facili lusinghe del conformismo).

Milton H. Greene, qualche anno fa, diede alla fotografia, sulla copertina di « Life », un ottimo esempio di interpretazione. Si tratta del ritratto di Lucia Bosè. Col volto pulito e dimesso, la Bosè era ritornata ad essere la ragazza milanese, prima di De Santis e Antonioni. Se nei film di quest'ultimo appariva sofisticata, nella foto di Greene tornò a vivere una vita che le sarebbe appartenuta se non fosse diventata una stella, e che noi d'altronde non avremmo mai potuto conoscere. Dunque il cinema ci offre, suo malgrado, attraverso l'occhio sapiente di un fotografo e attraverso la sua « camera sincera », la *true confession* di una ragazza che riesce a impersonare con un certo garbo il mestiere di attrice. Greene fotografò pure Rossana Podestà: una bellezza sprecata per il cinema italiano, capìta troppo puntigliosamente da Fernandez e Figuerosa in *La rete,* troppo superficialmente dai nostri registi a parte il Valerio Zurlini di *Le ragazze di San Frediano.* Rossana Podestà fu colta da Greene nella sua armonia classica; mancò il brivido di ragazza moderna, la scintilla che ella riuscì a sprigionare nel film di Zurlini. Forse Greene volle dire con quelle due foto che le attrici

italiane non possono tanto facilmente assumere il ruolo di dive. Forse, con quelle foto ce ne disse anche le ragioni. Ragioni che tutti sanno e che anche i fotografi assimilano, se è vero che pochissimi tra gli italiani si cimentano nella ritrattistica dei divi. Ad essi sembrerà addirittura inconcepibile una sequenza sul tipo di quella di Beaton sulla Crawford, dedicata alle nostre Miranda, Valli, Padovani, Cortese, Rossi-Drago, Lollobrigida, Loren, Pampanini. (Le foto che G.R. Aldo eseguì per queste ed altre attrici nazionali, sono appena decenti).

Nel campo del ritratto fotografo, l'Europa può vantare — come accennavamo all'inizio — la scuola inglese e la scuola francese. La prima, che va inquadrata in una dimensione non « specifica » ma facente parte della tradizione umanistico-narrativa dei paesi anglosassoni, ha permesso ad un anziano fotografo, Angus McBean, di eseguire ritratti d'attore alquanto originali. Angus McBean inquadra i suoi personaggi sullo sfondo di tele, ninnoli, orpelli barocchi, dietro finestre sospese nel vuoto, ornate di edere, fiori di carta, sete e velluti. Un gusto, bisogna ammettere, fuori moda, e senz'altro « liberty » e riecheggiante un facile surrealismo. Un gusto che mal si adatta a tipi e figure del cinema moderno. Ma quando, nel 1939, McBean fotografò Luise Rainer, ne colse un primo piano di delicato lirismo (preso dall'alto). E quando, nel 1938, fotografò Celia Johnson che allora interpretava sulle scene londinesi « Rebecca » di Daphne Du Maurier, costruì un ritratto, anche se barocco, delicatamente poetico.

Altri notevoli fotografi inglesi danno, al pari di Beaton e McBean, risalto a questa seria e precisa situazione « accademica », e reinterpretano con gusto moderno e scaltrito i processi classici del ritratto. La scuola francese, per contro, ha esponenti più dinamici, meno ortodossi e tradizionalisti. Essi risentono dell'influenza nord-americana, e riescono tuttavia ad immetterla nella loro cultura d'origine. Una ritrattista di attori sopratutto di teatro, assai nota, è Thérèse Le Prat. Un libro, uscito anche in Italia, raccoglie queste sue fatiche. Brasseur, Philipe, Fresnay, Arletty, eccetera, balzano da queste pagine come personaggi che vivono nelle luci del palcoscenico. La loro arte perfetta si riflette sullo stile limpido della fotografia, sull'*esprit de géometrie* dell'artista, che dona loro una vita vasta e profonda, oltre la cronaca e le passioni. Molto belli, in questa serie, i ritratti di Jean-Louis Barrault e di Sylvia Monfort. Daniel Masclet diede nel 1930 una buona immagine di Nadia Sibirskaia, un ritratto dove i grandi occhi verde-azzurro, i crespi capelli biondi, una veste di seta rabescata, creano un'alone suggestivo intorno alla ballerina, la quale ci appare come nei non dimenticati film di Kirsanoff. La giovane Agnes Varda (la « esistenzialista » della fotografia francese), il reporter Willy Ronis e molti altri, hanno dato spesso il meglio di se stessi nella ritrattistica di attori celebri. Non intendiamo trascrivere un elenco di tali fotografi; ci preme sottolineare l'urgenza tematica di una scuola che ha fatti e volti e racconti umani da proporre e non soltanto miti più o meno straordinari.

Per dare uno sguardo in casa nostra alla ritrattistica di attori, è chiaro che non dovremo riferirci ai vari Luxardo, che pure rivestono una certa

importanza sul piano del costume. Cominceremo a parlare, intanto, di Federico Vender, che ha eseguito uno dei più bei ritratti di attore fatti in Italia. Il ritratto a Michèle Morgan di Vender, basato su « toni alti » (caratteristica formale della nostra fotografia fino a pochi anni fa), scattato nel 1947, ha una ferma compostezza lirica che mette in risalto i chiari occhi della diva e l'espressione delle sue labbra sottili. Ricorderemo, *en passant*, i ritratti che Pasinetti, al Centro Sperimentale, faceva a giovani attrici meritevoli di attenzione: alla Valli, per esempio. Il ciuffo spettinato sulla fronte, un gattino fra le braccia, erano moduli figurativi cari al regista scomparso e possedevano in quegli anni una piacevole carica di modernità. Giacobbi, anch'egli veneto, nel ritratto di Madeleine Fischer ha accolto con sensibile introspezione la dolcezza svagata di questa ragazza che è poco attrice, molto mannequin ed abbastanza artista. Il giovanissimo Cesare Colombo, durante il festival veneziano del '57, colse dal riso stereotipato della giapponese Joko Tani il senso triste dell'euforia dei festivals, la finzione che assedia le giornate di divi minori che mostrano una personalità improvvisata per loro dagli uffici pubblicitari. Il taglio ardito — alla Klein — e la « grana grossa » della foto di Colombo sono espressivi nella loro secca grafia e funzionali alla resa di un ambiente che pochi da noi hanno saputo vedere con occhio libero dal conformismo, se si eccettua qualche immagine di Chiara Samugheo, di Paolo Costa e di Mario De Biasi.

L'avanguardia della fotografia americana si esplica, dunque, nel reportage. Nel ritratto, anche la composizione studiata, risente di un tono e di un sapore cronistico. E non si tratta, naturalmente, di una semplice derivazione formale, bensì di una sorgente di contenuti, temi e miti che sbocca nella sensibilità di chi intende fare opera moderna e sociale. Elencare adesso tutti gli ottimi fotografi d'oltreoceano che si applicano al ritratto di divi, sarebbe fatica improba. Sono troppi, e tutti molto bravi. Hanno mestiere, freschezza di idee, posseggono una « camera sincera », fanno vivere nei ritratti i loro personaggi. Qualche nome? Già abbiamo detto di due maestri: Penn e Avedon. Philipe Halsman non è da meno. A lui si deve una forbita sequenza dedicata ai giochi all'aperto di Audrey Hepburn, ritratti di Marina Vladi e May Britt, ed una serie di ottimi ritratti di Anna Magnani (*I suffered, says Anna*): è da notare, per inciso, che le espressioni « libere » della Magnani, ritratte da maestri della fotografia, rischiano di diventare un « cliché » letterario.

L'ungherese naturalizzato americano George Huyningen-Huene (da sapiente grafico, egli ha di recente curato i titoli di testa del film di George Cukor *Les Girls*) ha eseguito un ottimo ritratto di Ava Gardner. Se c'è una attrice-standard, è proprio Ava Gardner. Ma Huyningen-Huene ci ha dato un ritratto profondo dove Ava Gardner è vera attrice. Dal suo volto egli ha ricavato un'espressione di dolore, lo sfondo quasi torbido accresce il senso di opaca inquietudine. Se il ritratto narrasse a parole ciò che l'osservatore coglie per rapida intuizione, certamente le « pettegole di Hollywood » sarebbero felici di alimentare le loro indiscrezioni con notizie insolite. Di insolite notizie era pieno il mito di James Dean; tanto che un certo punto

finimmo col non credergli più. Poi Dennis Stock della « Magnum » mostrò un ritratto dove il ragazzo camminava ingolfato in un cappottaccio scuro lungo un marciapiede umido dietro insegne che parlavano di 20.000 *leghe sotto i mari*. Fu una immagine emotiva al massimo grado. Le foto di Dean in soffitta, tra le ragnatele e polverosi libri di pirati, ci richiamarono personaggi letterari d'oggi, che amiamo. Altre voci, altre stanze: voci e stanze entro cui James Dean si aggirava con una sensibilità di adolescente insoddisfatto: la Pier Angeli « che non lo volle » era quella mostrataci da Bob Willoughby, una Pier Angeli che « non doveva amarlo ». Le spalle curve di Dean nella foto di Stock, il passo infreddolito lungo la strada nebbiosa, dissero tutto questo, e altro ancora. Sintetizzarono un mito.

Questo mito, di Dean e di tanti altri, ora va di pari passo con le esigenze della moderna fotografia. Va di pari passo con la cronaca, col cinema, con le immagini dei reporters. Le influenza e ne è influenzato a sua volta. I ritratti, per esempio, che decine di fotografi dedicano a Kim Novak sono gli stessi ritratti (o fotogrammi staccati) che i registi dedicano a Kim Novak, nei « suoi » film. Ad essere più chiari: nei film Kim Novak non è ancora una attrice, ma una donna soltanto di notevole fotogenia. I frammenti, nei fotogrammi, del suo personaggio-mito risentono della moderna tecnica fotografica. Pensiamo sopratutto, più che a *L'uomo dal braccio d'oro*, a *Un solo grande amore* di George Sidney e Daniel Fuchs: qui assistiamo, per così dire, alla proiezione di centinaia di splendide diapositive dalla tecnica raffinata e dalla forma modernissima, effigianti Kim Novak: *sfumato mosso* e altre applicazioni tecniche, concorrono a dare un taglio di reportage al volto della Novak. Al suo volto di probabile attrice e di mito assai bello, appunto. Sicchè, per concludere, tra la « camera » e i divi oggi esiste una simpatia e una certa comunione di interessi pratici.

Note

L'azienda di produzione cinematografica

Nei giorni 10, 11 e 12 marzo — come abbiamo riferito nel Notiziario dello scorso numero — si sono svolti al Centro Sperimentale di cinematografia e nella sede dell'A.G.I.S. in Roma i lavori del primo Convegno nazionale sui problemi giuridici del cinema. La manifestazione, per le personalità che vi hanno preso parte e per l'elevato livello dottrinale che ha caratterizzato i lavori, ha avuto larga risonanza, e nella stampa e nei settori più direttamente interessati, sicchè è da ritenere che gli organizzatori del Convegno ben possano vantare il merito di un indubbio e sicuro successo. E' largamente noto che il mondo cinematografico sia, in questo momento, assillato e travagliato da numerosi problemi e tutti sanno che a ciascuno di essi sono stati dedicati di recente convegni, congressi, riunioni. Era rimasto nell'ombra il settore degli studi giuridici del cinema: le categorie interessate non l'avevano mai affrontato *ex professo,* cioè in forma ampia, pubblica, autorevole. Eppure se è vero — come è vero — che i fatti umani, sociali, economici in tanto sono validi, in quanto ad essi corrisponde una valida costruzione giuridica, dobbiamo affermare che si era trattato di una grave lacuna ed esprimere, nel contempo, la nostra soddisfazione e il nostro compiacimento ai promotori di questo primo congresso e alle pubbliche autorità che alla iniziativa hanno dato assistenza concreta, rendendone possibile l'attuazione.

Tre erano i temi posti all'ordine del giorno e riguardavano l'impresa di produzione, il contratto di coproduzione e l'esercizio cinematografico. Temi che non esauriscono neppure lontanamente la vasta gamma degli argomenti che si possono prospettare per una più individuata regolamentazione giuridica; ma non v'è dubbio che i tre punti proposti alla considerazione dei congressisti rispecchiano esigenze di ordine dottrinale, nonchè istanze di natura pratica e contingente. Infatti, a prescindere dai problemi *sui generis* dell'attuale momento, l'impresa di produzione e l'esercizio cinematografico rappresentano i pilastri dell'ordinamento industriale, economico e commerciale del cinema: essi sono il punto di partenza ed il punto d'arrivo del film. Il terzo tema — la coproduzione — rappresenta un momento evolutivo della realtà economica e finanziaria che si concreta attorno al film: realtà che tende ad espandersi, per necessità di vita, al di là delle barriere nazionali alla ricerca di un mercato supernazionale. Siamo alla vigilia della realizzazione del Mercato Comune e, perciò, è stato prudente atto di sensibilità l'aver richiamato l'attenzione dei cultori del diritto, delle autorità e degli operatori economici su questo problema, dalla cui evoluzione risolutiva tanto può trarre di vantaggio o di danno la nostra cinematografia.

Ad onore di quanti hanno partecipato alle riunioni congressuali, va detto che i lavori sono stati sempre caratterizzati da profondità di pensiero, da serietà di indagine e da obiettiva serenità di vedute, anche se a volte, per la mancanza dei diretti rappresentanti di coloro che — a torto o a ragione — il legislatore ritiene coautori del film si sarebbe potuto prendere il via verso posizioni sterili e polemiche, che si sarebbero subito autodefinite come espressione di interessi particolari, i quali non vanno nè sottovalutati, nè misconosciuti, ma che in ogni caso non possono essere tutelati in contrasto o con pregiudizio di altrettanti interessi, parimenti ponderosi, ai fini del ciclo produttivo del film. Per fedeltà di cronaca, dovremmo fare il punto delle posizioni raggiunte in sede di relazione e di discussione sugli argomenti dibattuti — e il compito ci riuscirebbe particolarmente gradito — ma è nostra intenzione limitarci ad esaminare uno solo dei punti all'ordine del giorno del Convegno e cioè quello riguardante l'impresa di produzione cinematografica.

Questo tema, che ha avuto due autorevoli relatori nelle persone del prof. Amedeo Giannini e dell'avv. Eitel Monaco, ha formato oggetto di numerosi e seri interventi. Il fatto era prevedibile perchè la materia trattata porta con sè, ancor oggi, tutta la contradditorietà di certe posizioni, che il legislatore cercò, a suo tempo, di superare con soluzioni che da anni prestano il fianco alle argomentazioni del giurista, agli strali dell'esteta e persino alle esigenze praticistiche dell'industriale.

Che cosa è l'impresa di produzione? Chi è il produttore? Quali le norme che ne regolano la vita? Quali i rapporti giuridici che da essa impresa derivano e quali i diritti che ad essa competono? La risposta a tutte queste domande è stata data dai relatori Giannini-Monaco con obiettiva precisione ed anche con un certo qual distacco che molto li onora, tenuto conto che l'avv. Monaco, per essere da oltre un decennio presidente dell'ANICA, si sarebbe potuto portare su posizioni di parte e che il prof. Giannini avrebbe potuto invocare, a sostegno di sue posizioni di pensiero, il peso di studi profondi e l'autorità che giustamente gli deriva dall'unanime consenso e dalla estimazione di tutti gli studiosi di questi problemi. Nell'esame però che noi condurremo circa questo argomento non ci riferiremo strettamente alle sole relazioni presentate e discusse nel primo Convegno di studi giuridici interessanti il cinema, ma ci rifaremo ad una visione più vasta, anche se le posizioni toccate o raggiunte in sede congressuale non si discostano — se non per presentare istanze de iure condendo *— dalle mete segnate dalla dottrina e dalla giurisprudenza.*

Per giungere alla definizione dell'impresa cinematografica occorre esaminarne, quasi dall'esterno, l'attività per trarre da questo esame peculiari elementi di giudizio in base ai quali individuarne le caratteristiche per inquadrarla poi o per enuclearla dalle ipotesi realizzate dal legislatore. L'impresa cinematografica di produzione è quella che svolge attività economico-industriale diretta alla produzione di opere cinematografiche, alla loro utilizzazione anche mediante scambio od alienazione. Così individuata, l'impresa cinematografica, dato che si propone l'espletamento di un'attività, economicamente intesa, organizzata al fine della produzione o dello scambio di beni (film), rientra certamente nella grande categoria «dell'impresa in generale» tipicizzata dal C.C. agli articoli 2082 e seguenti; anche perchè invano cercheremmo e nel Codice Civile e nella legislazione pubblicistica, norme particolari che diano all'impresa cinematografica un volto singolare, così come è avvenuto per l'impresa agricola e per l'impresa di assicurazione. Pertanto, in mancanza di una normazione specifica, si dovranno applicare all'impresa cinematografica tutte le disposizioni di carattere generale contenute nel C.C. ivi comprese quelle che attengono all'ordinamento, al funzionamento e soprattutto all'obbligo della registrazione di cui all'art. 2195. Per la stessa carenza normativa, l'impresa cinematografica di produzione è libera di assumere aspetti e dimensioni non configurabili a priori e può appartenere indifferentemente a persona fisica o a persone giuridiche, intendendo per tali le società costituite secondo uno dei tipi regolati dal C.C., le società cooperative, e gli enti di diritto pubblico, che per istituto

abbiano per oggetto esclusivo o principale un'attività industriale o commerciale afferente alla cinematografia.

Non sappiamo affermare o negare se la mancanza di norme specifiche sia stato un bene o un male per l'impresa cinematografica e, a chi ci ponesse il quesito, risponderemmo con le parole che il primo presidente della Corte di Cassazione, dott. Ernesto Eula, ha pronunciato nel suo discorso inaugurale d'apertura al Convegno di cui ci stiamo interessando: « Certo è peraltro — disse il dott. Eula — che la cinematografia, anche in questa inappropriata cornice normativa e di varietà contrattuale, ha avuto in Italia dal primo affacciarsi dell'arte nuova e via via sino a quest'ultimo fortunato periodo post-bellico, la più larga fattiva affermazione, sia come magistero artistico, che come organizzazione produttiva ».

L'IMPRENDITORE E IL PRODUTTORE CINEMATOGRAFICO — *Nonostante quanto abbiamo detto, una diversa qualificazione tra l'imprenditore e il produttore cinematografico è posta dalla legge sul diritto d'autore* (L. 21 *aprile* 1941 *n.* 633) *che, identificando soggettivamente l'impresa cinematografica con il produttore, definisce costui come colui che « ha organizzato la produzione dell'opera cinematografica » (art.* 45). *Indubbiamente la definizione dell'art.* 45 *è più restrittiva di quella dell'art.* 2082 *del C.C. Ma dottrina e giurisprudenza ritengono che, quando la legge sul diritto d'autore parla di produttore, ci si debba riferire all'imprenditore nel senso più pieno della comune accezione e cioè come a colui che rende unitario e continuo il processo di realizzazione del film, che provvede alla organizzazione della produzione, procurando i mezzi finanziari e dirigendo gli sforzi ed i singoli apporti creativi verso l'opera complessiva che si identifica con il film finito o con la copia campione (cfr. M. Montanari - G. Ricciotti: « Disciplina giuridica della cinematografia, pag.* 46; *Ed. Cya, Firenze).*

IL PRODUTTORE E LA LEGGE SUL DIRITTO D'AUTORE — *Qui nasce spontanea la domanda: perchè mai la figura del produttore è stata presa in esame dalla legge sul diritto d'autore e non dal C.C.,? La risposta è contenuta proprio nello stesso C.C., art.* 2575, *che così dispone: « Formano oggetto del diritto d'autore le opere dell'ingegno di carattere creativo che appartengono alle scienze, alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all'architettura, al teatro e alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione ». E, a sua volta, la L.* 22 *aprile* 1941 *n.* 633, *all'art.* 2 *specifica che sono assoggettate all'imperio della legge speciale « le opere dell'arte cinematografia, muta o sonora, sempre che non si tratti di semplice documentazione ». Se ne deduce, quindi, che il legislatore italiano considera innanzi tutto il film come manifestazione artistica « nella quale il fattore intellettuale ideativo, attraverso la concezione del soggetto, assume posizione primaria di originalità creativa, che si trasfonderà come contenuto e spirito motore, in tutta la elaborazione del prodotto » (Eula: Discorso inaugurale già ricordato).*

Per chiarire meglio il concetto, riteniamo opportuno riportare una brillante argomentazione di F. Pasquera: « Anche se il successo dell'opera

(cinematografica) dipende dalla valentia dei tecnici e dalla perspicacia dell'organizzatore (produttore), anche se lo Stato vigila e segue questa multiforme attività, il pregio dell'opera è nello stato d'animo che essa produce nel pubblico, col ragionato movimento tecnico e con una incessante associazione d'idee suscitata mediante l'equivalente fisico dell'immagine delle parole e dei suoni. Il prodotto industriale, l'interesse nazionale possono chiedere una speciale protezione; ma l'opera rimane nella sfera della creazione dello spirito che la vivifica e della protezione del diritto dell'autore eguale per tutte le opere che derivano dalla creatività il titolo originale di acquisto del diritto ». (F. Pasquera : « Diritto cinematografico e diritto d'autore », nella rivista « Il diritto d'autore » 1951, pag. 4). E pertanto, anche in forza del precetto di cui all'art. 2580 C.C., che rinvia alla legge 633, occorre ricercare in questa gli autori dell'opera cinematografica e le persone cui compete il diritto d'autore.

Accanto al carattere artistico, che rappresenta il momento creativo e le fasi attraverso le quali si estrinseca, l'opera cinematografica presenta peculiari aspetti tipici del prodotto industriale, sia perchè la produzione di un film richiede attrezzature industriali stabili e complesse, sia perchè la sua realizzazione comporta impiego di rilevanti capitali ed una organizzazione articolata e finalistica, sia perchè fa insorgere innumerevoli rapporti commerciali, sia infine perchè il prodotto finito — prototipo — ha la possibilità di essere riprodotto, spettacolarmente, in più luoghi e con perfetta uniformità. (cfr. P. Greco: « Collaborazione creativa e comunione dei diritti di autore », nella rivista « Il diritto d'autore », 1952, pag. 39 e segg.). L'opera cinematografica, quindi, va presa in esame sotto il duplice aspetto artistico industriale che abbiamo sottolineato, tenendo però conto che ai fini della normazione giuridica assume precipua importanza l'aspetto artistico e ciò perchè, mentre nella carenza di norme particolari è facile ricondurre nell'alveo del diritto privato tutto ciò che attiene al film come espressione e risultato dell'organizzazione industriale, lo stesso iter *non può essere seguito per la tutela dei dirtti derivanti dalla proprietà artistica, senza pregiudizio o danno, proprio del produttore. E infatti il nostro legislatore non ha avuto incertezze ad attrarre nella sfera delle disposizioni sul diritto d'autore l'opera cinematografica sin dalla prima legge del 1925, determinando nel contempo la figura dell'autore e del coautore del film.*

GLI AUTORI ED IL PRODUTTORE DEL FILM NELLA LEGGE SUL DIRITTO D'AUTORE DEL 1925 — *E' noto che nella ricordata legge 1925 (per la precisione R.D.L. 7 novembre 1925 n. 1950 modificato dal R.D. 1 luglio 1926, n. 1306; R.D.L. 13 gennaio 1927, n. 61; R.D.L. 23 ottobre 1927, n. 2057; R.D.L. 4 ottobre 1928, n. 2298 e L. 6 gennaio 1931, n. 68, L. 12 giugno 1931 n. 774, L. 1 marzo 1934 n. 478) vennero considerati autori del film, gli autori del libretto, della pellicola e della musica. L'identificazione dell'autore del film, fatta in questa prima legge, è davvero infantile sia per le parole usate (« autore del libretto » richiama tanto l'autore del libretto del melodramma e l'espressione è adoperata con evidente riferimento analogico),*

sia per la mancanza di sforzo inventivo rispetto ad una realtà artistica che era giunta a maturazione e che, anzi, aveva esaurito o quasi un suo glorioso ciclo: quello del film muto.

E sulla base di tale norma la giurisprudenza, prima dell'attuale legge, si era orientata ad identificare nel produttore l'autore della pellicola. Si legge infatti nella sentenza del Tribunale di Roma — sezione speciale del lavoro — del 18 *gennaio* 1939 *(Erbertino contro S. A. Aurora Film) che « Autore della pellicola, originario titolare del relativo diritto patrimoniale di produzione, non può peraltro essere che il produttore, cioè colui che assomma in sè ed unifica nella pellicola realizzata, come risultato del lavoro, tutte le energie lavorative che vi hanno contribuito ». In verità, non mancarono altri orientamenti giurisprudenziali e la dottrina, soprattutto, smosse le acque e chiarì idee con studi che, ancora oggi, si impongono per le argomentate tesi prospettate. Ci piace in proposito ricordare che questa rivista proprio nel* 1940 *sosteneva con un articolo di Ottavi che « per avere un film occorre: un soggetto, un produttore, uno sceneggiatore, un regista... etc ». Parimenti da ricordare è lo studio che pubblicò Capitani su « Bianco e Nero » n.* 11-12, 1940, *per sostenere la necessità di una elaborazione del diritto cinematografico in forma autonoma.*

I COAUTORI E IL PRODUTTORE DEL FILM NELLA LEGGE 22 APRILE 1941 N. 633 — *Nella legge vigente —* 22 *aprile* 1941 *n.* 633 *— la materia — per quanto concerne l'autore del film — è profondamente innovata; e ciò non soltanto per le indicazioni della dottrina, ma anche perchè l'evoluzione della tecnica e la chiarificazione del processo creativo avevano portato alla specificazione dei singoli fattori artistici che concorrono in maniera autonoma e definitiva alla formazione del film come* opus mysticum *e di conseguenza alla individuazione più configurata dell'autore del film. Per l'art.* 44, *« si considerano coautori dell'opera cinematografica l'autore del soggetto, l'autore della sceneggiatura, l'autore della musica ed il direttore artistico ». Al produttore, che non figura fra i coautori, l'art.* 45 *riserva « l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica dell'opera cinematografica » entro i limiti fissati dagli artt.* 46, 47, 48, 49, 50. *Esaminiamo ora gli artt.* 44 *e* 45 *e necessariamente dovremo giungere alle seguenti conclusioni:*

a) *Il legislatore considera l'opera cinematografica non come frutto di una intuizione pura o di una creazione istantanea, bensì come la fusione coordinata e voluta di varie opere d'arte, che si manifestano unitariamente nel film ultimato. Di conseguenza, il film non è attribuibile ad un solo autore, ma a più coautori, sebbene appaia opportuno chiarire che, parlando di coautori, il legislatore non ha inteso riferirsi a persone fisiche, bensì a persone astrattizzate, come a significare che « il fattore artistico creativo (del film) si compone di quattro elementi: creazione del soggetto, elaborazione e sceneggiatura della trama, regia e collaborazione musicale » (cfr. E. Piola Caselli: « Diritto d'autore », Torino,* 1943, *pag.* 76).

b) *Il legislatore, ponendo una presunzione* iuris et de iure, *ha individuato e fissato come sopra detto i coautori del film, restringendo « l'elenco*

a coloro che veramente portano un contributo essenziale di carattere creativo ». Così infatti si può leggere a pag. 27 *della relazione sul disegno di legge, a suo tempo redatta da* E. *Piola Caselli (cfr. Atti della Commissione per la riforma della legislazione in materia di diritto d'autore, vol. I, a cura del Ministero della cultura popolare, direzione generale per il teatro,* 1939, *Roma).*

c) *La elencazione presuntiva dell'art.* 44 *ha carattere tassativo, nonostante qualche dubbio sollevato di recente, la cui principale argomentazione sta nel fatto che la enumerazione dei coautori non è retta dal verbo « sono », ma da quello meno impegnativo « si considerano ». La argomentazione cade però facilmente pensando che il legislatore non ha inteso risolvere un problema specifico di estetica, ma soltanto realizzare una ipotesi giuridica con la quale poter regolare, nella maniera più largamente accettabile, rapporti, diritti, interessi che intercorrono tra coloro che concorrono alla realizzazione del film.*

d) *Ai coautori compete il titolo originario dell'acquisto del diritto di autore che, per l'art.* 6 *della Legge* 633, *è costituito dalla creazione dell'opera. Al produttore, pure in via originaria, spetta l'acquisizione dell'esercizio dei diritti di utilizzazione economica per lo sfruttamento cinematografico del film, il cui titolo è costituito,* ex lege, *come conseguenza della produzione del film medesimo. Da ciò discende come conseguenza naturale che tutti gli altri modi di acquisto originario previsti dal C.C. per la proprietà mobiliare e immobiliare non sono applicabili alla materia cinematografica.*

Come si giustifichi, giuridicamente, l'attribuzione al produttore, che non è autore, di un complesso di diritti, che fanno parte integrante dell'unitario diritto di autore è problema arduo a risolversi, a meno che non si voglia rinunciare alla ricerca dei principi generali e rifugiarsi invece nelle strettoie delle esigenze pratiche poste da una realtà che lo stesso legislatore non ha potuto ignorare. Il Presidente Eula, parlando ai congressisti, ha certamente tenuto conto di queste esigenze quando ha affermato: « Una posizione così importante (quella del produttore) da essere stata assunta, in alcune legislazioni, quale portatrice legale unitaria — per concentrazione e rappresentanza dei vari fattori cooperanti — anche del diritto d'autore; e che, nella nostra legislazione — ove questa trasposizione è sembrata incompatibile con la concezione strettamente personale creativa del sistema protettivo — ha portato, quanto meno, alla attribuzione concentrata esclusiva — al produttore — del diritto di utilizzazione cinematografica del film ,nonchè di alcune facoltà elaborative — come quella di modificazione ed adattamento ai fini cinematografici delle opere utilizzate nella produzione — che sembrano attenere anche al momento creativo... ».

Per avere una visione completa ed organica del contenuto dei diritti che il legislatore attribuisce al produttore bisognerebbe esaminare a fondo sia i rapporti giuridici tra i coautori — tra i quali esiste una comunione, regolata in modo particolare tale da non precludere del tutto agli stessi l'utilizzazione delle parti scindibili e separabili — e tra i coautori e il produttore, perchè sia l'esercizio dei diritti di utilizzazione economica del-

l'opera cinematografica da parte del produttore, sia l'utilizzazione isolata da parte di ciascun coautore del proprio contributo creativo, hanno limitazioni idonee a garantire i giusti rapporti tra i coautori e tra questi ed il produttore; ma simile studio ci porterebbe troppo al di là delle nostre intenzioni (cfr. in proposito P. Greco: op. citata, da pag. 39 a pag. 50; e A. Giannini: «Note di diritto cinematografico», nella rivista «Diritto d'Autore», 1952, pagg. 455 e segg.). Sembra invece conveniente accennare brevemente ai rapporti che intercorrono fra coautori e produttore, quando manchi tra le parti un diverso regolamento contrattuale. Secondo qualche autorevole studioso, dicendo la legge che al produttore spettano non i diritti di utilizzazione economica, ma il semplice esercizio di essi, il produttore è soltanto il gerente della comunione istituita tra i coautori; secondo qualche altro insigne giurista (specialmente Greco), il produttore assume sostanzialmente la figura dell'editore dell'opera cinematografica; per altri ancora (Montanari- Ricciotti: op. citata, pag. 29), il produttore è, soprattutto, il titolare della concessione di rappresentazione o proiezione del film. Peraltro, si deve osservare che nessuna delle ipotesi sopra riportate soddisfa, perchè come, giustamente, hanno osservato Giannini - Monaco, l'art. 45 contiene una norma illogica e disarmonica. Va comunque tenuto presente che i rapporti tra produttore e coautori possono essere stabiliti — come ormai sempre avviene — in virtù di accordi diretti, visto che la legge speciale non ha per questi casi carattere cogente. Quindi le parti possono convenire deroghe, eccezioni e riserve e così pure il rapporto può essere regolato sulla base del contratto di prestazione intellettuale (art. 2230 C.C.) o del contratto in società (art. 2247 e segg. C.C.) o della associazione in compartecipazione (art. 2549 C.C.). Si deve a questa possibilità di poter liberamente disporre dei diritti patrimoniali inerenti alla proprietà artistica e intellettuale, che i rapporti tra coautori e produttore abbiano potuto adeguarsi alle esigenze della industria cinematografica con contratti che ricalcano ormai schemi divenuti specifici (cfr. Montanari-Ricciotti: op. citata, pagg. 30-31).

FERMENTI DI REVISIONE — *I relatori Giannini-Monaco nella memoria presentata al Congresso affermano, e giustamente, che la costruzione dell'opera cinematografica data dalla legge italiana non riscuote il favore dei produttori, nè quella degli autori riconosciuti tali da essa, nè di coloro che aspirerebbero ad essere qualificati tali. I produttori aspirano a vedere adottato il sistema inglese che li considera unici autori, sola soluzione atta ad eliminare gli anacronismi e le difficoltà attuali. I quattro coautori, ad esclusione del musicista, fanno questione di principi e di esclusività, ognuno dei tre pretendendo di essere il vero ed unico autore. Ma altri collaboratori reclamano un riconoscimento di autori (es. il montatore). In questi pochi punti sono comprese e condensate le polemiche, gli studi appassionati, le istanze di singoli individui e di categorie intere ed è fotografata una situazione che è fluida e che non ha ancora trovato o raggiunto il punto di solidificazione. D'altra parte, se v'è divergenza d'opinione e disparità di consensi sulla aderenza della quadruplice configurazione dell'autore del film (soggettista, sce-*

neggiatore, musicista, regista) alla realtà artistica ed individuale che si manifesta nel film, la causa non è imputabile agli strumenti legislativi, bensì alla dottrina che forse non ha saputo ancora trovare un punto di incontro per rispondere alla domanda se l'opera cinematografica debba considerarsi espressione creativa di una o di più persone, e se nel film abbiano prevalente peso la organizzazione industriale — e cioè l'apporto del produttore — oppure i contributi creativi di quanti nel film intervengono — soggettista, sceneggiatore, regista, musicista, direttore della fotografia, attori, eccetera — i quali impegnano esclusivamente le proprie facoltà intellettive o vi trasfondono le proprie visioni poetiche ed artistiche, o vi ricreano il mondo e l'umanità secondo personali immaginazioni.

Quindi, almeno per questo aspetto del problema, non ci troviamo di fronte ad una deficienza della legislazione, ma piuttosto a lacune dottrinali: sempre che non si voglia concordare con il Capitani, il quale ha più volte affermato che l'errore sta nell'aver voluto inserire nello schema del diritto d'autore, e quindi dell'opera dell'ingegno, il film, che, avendo peculiari proprie caratteristiche, non è assimilabile ad alcun'altra espressione concreta dell'ingegno umano. Scriveva infatti Capitani nell'aprile 1941 *(tener presente che era il mese e l'anno nei quali venne approvata dalla Camera dei fasci e delle corporazioni l'attuale vigente legge n.* 633): « *Essa (l'opera cinematografica) forma un tutto inscindibile, nel quale arte, tecnica e industria si compenetrano e si confondono. Quando, perciò, legislatori o scrittori, giuristi o non, nel porsi il problema dell'autore dell'opera cinematografica dichiarano di considerar questa unicamente come opera d'arte, falsano completamente l'impostazione del problema stesso. Nessuna meraviglia che falsa ne risulti anche la soluzione.* (...) *Allora, se si vuol uscire finalmente dall'equivoco e porsi decisamente sul terreno della realtà, bisogna riconoscere che l'opera cinematografica, per la sua specialissima natura, non può essere compresa nel quadro del diritto d'autore. Dirò di più: non può esservi compresa perchè l'opera cinematografica non ha, nè può avere, un autore.* (...) *L'opera cinematografica non ha un autore, nè più coautori. Essa ha un produttore e tutta una serie di collaboratori, artistici tecnici, esecutivi, di cui alcuni emergono in modo più o meno spiccato, in quanto hanno in essa lasciato una impronta personale più o meno importante* » (*cfr.* U. *Capitani*: « Dell'autore *del film o della quadratura del circolo* », *in* « *Bianco e Nero* », *aprile* 1941, *pagg.* 36-37).

D'altra parte che il problema della identificazione dell'autore o degli autori del film appaia quasi irresolvibile lo proverebbe il fatto che la terza conferenza di revisione della Convenzione internazionale di Berna, tenutasi a Roma dal 7 *maggio al* 2 *giugno* 1928, *viste le difficoltà e le contraddittorie soluzioni che la questione dell'individuazione degli autori del film presentava, preferì non pronunciarsi sull'argomento e rimetterne la soluzione alle leggi dei paesi contraenti. Si legge, infatti, nella relazione predisposta dall'Ufficio centrale di Berna, d'intesa con l'Amministrazione italiana, che* « *la Convertion ne se prononcerait pas sur la question de savoir lesquelles de ces personnes (scénaristes, metteurs en scène, acteurs, photo-*

graphes, etc) devraient être considérées comme collaborateurs; elle abandonnerait ce soin aux lois et à la jurisprudence de chaque pays contractant» (*cfr. in merito*: *A. Giannini*: «*La Convenzione di Berna sulla proprietà letteraria*», *Roma*, 1933, *pagg*. 289-299). *E così di fatto avvenne. La tesi di Capitani ha trovato sempre numerosi e validi oppositori fra i quali ricordiamo Pasquera e soprattutto Valerio de Santis, che anche in sede di Congresso ha presentato, come suo solito, una dotta e serrata monografia nella quale ha sostenuto che una volta accettata la premessa che l'opera cinematografica sia opera dell'ingegno, non è possibile sottrarre la figura giuridica del produttore alla disciplina legislativa del diritto d'autore. Ciò nonostante il disagio esiste e nella dottrina e nella giurisprudenza, per cui, come giustamente ha osservato Giannini, il problema si accentra nella non ancora adeguata sistemazione della figura giuridica del produttore.*

Questa stessa istanza è emersa chiaramente dal Congresso e vantaggi ne trarrà la cinematografia come arte e come industria se il primo Convegno di studi, portando alla ribalta questo vecchio problema, avrà rinvigorito menti e cuori perchè vogliano trovare nuove soluzioni, tanto più che la legge del 1941 *accusa evidenti segni di stanchezza dovuti al logorio cui l'ha sottoposta la vita palpitante degli uomini.*

LEONARDO FIORAVANTI

Documenti

Richard Brooks: «Riduzione cinematografica di un romanzo»

Somerset Maugham ha affermato: « Prima di tutto, un romanzo dovrebbe divertire ». Ma che cosa fa sì che un romanzo divertente sia anche un grande romanzo? Forse, a parte i pregi del racconto e l'abilità della esposizione, possiamo trovare la risposta al nostro quesito nella capacità dell'autore di raggiungere la verità e di costringere il lettore a vedere se stesso nei sogni, nelle lotte, nelle aspirazioni e nella profondità emotiva dei personaggi del romanzo.

« I fratelli Karamazov » di Dostoievsky è un grande romanzo. Il respiro e la potenza di questo eccezionale romanziere ci impone un più alto, o per meglio dire, un diverso metro di giudizio. L'universo di Dostoievsky è racchiuso in un quadrilatero di pazzia, di morte, di inesausta brama di vivere e di estasi. I problemi personali dei personaggi nel « Karamazov » si scontrano continuamente col problema insolubile dell'Uomo: « Chi sono io? ». Come ci si può identificare con un tale scrittore? Possono americani, africani, asiatici, europei occidentali conoscere veramente Dostoievsky? E in caso positivo, come? Non vi è nulla di più facile che conoscere questo scrittore. Tutto sta nel conoscere se stessi. Se si conosce se stessi, si conosce Dostoievsky, indipendentemente da dove si è nati o da quale religione si professi. Giacchè Dostoievsky è penetrato nel vivo dello spirito umano. Se riusciamo a raggiungere il più profondo intimo della nostra personalità, le varie personalità dei suoi personaggi ci si rivelano con una chiarezza cristallina.

Nella sua vita privata Dostoievsky fu un inguaribile giocatore d'azbardo. Egli si giocò sino all'ultimo centesimo. Si giocò persino i guadagni che doveva ancora realizzare. Era sempre sommerso dai debiti. Scrisse i suoi romanzi a puntate, percependone il compenso in anticipo, e dopo aver perduto ai tavoli da gioco di tutta Europa il compenso per quello che doveva ancora scrivere. Aveva bisogno di agire. Passava da una crisi all'altra, i suoi nervi dovevano essere sempre in tensione, sentiva imperioso il bisogno di trovarsi sempre dinanzi ad una scelta. Al tavolo della roulette, c'era sempre da decidere tra rosso e nero, tra pari e dispari, fra la fortuna o la rovina: il tutto legato ad un veloce giro della ruota, tale da dare un fuggevole momento di piacere o di dolore; il tutto in un baleno. Tutto o nulla! Era questo il suo sistema di vita: e fu questo lo spirito che egli impresse ai suoi personaggi. Egli era sempre alla ricerca di quella sensazione di angoscia o di terrore che precede immediatamente una crisi epilettica. Aveva

infatti periodicamente attacchi di epilessia. Descrisse se stesso in uno dei personaggi dei « Karamazov ».

Questo scrittore adora le forze più potenti di lui. Si direbbe che cerchi sempre, persino che gioisca, di fare scaturire la folgore e la punizione sulla sua testa, e su quella dei suoi personaggi. Adora il suo male e i suoi vizi. Adora il gioco d'azzardo. Adora la miseria e la sensualità. Adora tutte queste cose perchè sono le debolezze della carne. Sono una spinta verso il godimento, sono, altresì, la via verso la punizione e il castigo, e quindi, verso il riscatto. Tanto più perversi sono i suoi peccati, tanto più grande è la violazione della legge morale, e tanto più grandi e sublimi sono le sue umiliazioni e la sua penitenza.

Credo che Dostoievsky non abbia mai voluto dominare la vita, ma che volesse soltanto avere la sensazione di viverla. Non volle mai padroneggiare il suo destino, ma esserne colpito e schiacciato. I suoi personaggi sono anime dominate dal caos, appesantite da inibizioni e incertezze. Fanno sempre qualcosa di eccessivo e subito dopo si affrettano ad umiliarsi. Sono agitati fra l'orgoglio e il disprezzo di se stessi. Sono pronti a vergognarsi delle loro azioni, eppure non possono fare a meno di compierle o di modificarle o addirittura di volerle modificare. Sono in un costante alternarsi di bene e di male.

Nè il romanzo sui « Fratelli Karamazov » nè il film dovrebbero essere valutati col metro usuale. Dostoievsky non scrisse un libro comune. Di che cosa scrivono in genere gli autori? Su che cosa sono imperniati in genere i nostri film? Nella maggior parte dei casi riguardano « la felicità ». Il giovane desidera la ragazza, riuscirà a conquistarla? La donna desidera vivere in una casa migliore e più bella: riuscirà nel suo intento? Il protagonista vuole divenire il padrone della fabbrica oppure un grande agente di pubblicità, ci riuscirà prima che l'ultimo fotogramma sia passato sullo schermo? Riuscirà il giovane a sposare la ragazza e ad essere eternamente felice? Ecco i problemi su cui si impernia la maggior parte dei nostri film. Tutto quello che gli eroi e le eroine di questi film vogliono è essere ricchi, belli, soddisfatti, potenti e felici.

Ora, quali fra i personaggi di Dostoievsky hanno di queste ambizioni? Non molti, seppure ve ne sono. Essi non vogliono fermarsi in nessun posto, contenti e felici. Essi desiderano correre sempre in avanti, sempre cercando qualcosa, sperando, facendo delle scoperte. Sono assillati da grandi problemi ai quali devono dare una risposta. Chi sono essi? Dove vanno? Cosa troveranno? C'è un paradiso, c'è un inferno? E' vera l'immortalità dell'anima? Per la maggior parte degli eroi e delle eroine dei film l'amore finisce quando si baciano e si sposano alla fine dello spettacolo. Quando il commento musicale raggiunge il crescendo e si spegne, l'uomo e la donna si abbracciano oppure vengono uniti in matrimonio. E noi siamo portati a ricordarli per sempre in quell'abbraccio, in quel velo nuziale e in quello smoking affittato, come le figurine di zucchero filato sulla torta nuziale. Ma per i personaggi di Dostoievsky la vita non finisce là. E' là che comincia.

Demetrio, Fiodor, Ivan, Gruscenka, Katia e gli altri personaggi dei « Fratelli Karamazov » non cercano soltanto l'amore, soltanto di avere dei

bambini, soltanto di essere fortunati o ricchi o immuni da peccato. Vogliono tutte queste cose. I personaggi di Dostoievsky hanno la caratteristica di voler provare tutto. *Tutto il Bene e tutto il Male. Il più grande caldo e il più grande freddo. Le loro aspirazioni sono sempre insoddisfatte. Vogliono tutto quello che la vita può offrire e ancora di più. Non vogliono soltanto il Paradiso. Vogliono arrivare alla Porta di S. Pietro. Vogliono un colloquio privato con il Padreterno. Vogliono discutere con Dio. Vogliono combattere con un vero diavolo nell'inferno. Vogliono essere arrostiti dalle fiamme del diavolo. Vogliono l'estrema punizione e l'estrema esaltazione della salvezza eterna. Sono animati da un immenso desiderio di vivere. Desiderano soffrire. Amano le loro sofferenze. Perchè? E' qualcosa da ridere o da ironizzare? Non credo. Amano soffrire perchè la sofferenza dimostra* che si è vivi. *Qui sulla terra tutti dobbiamo soffrire. Non soffrire significa essere insensibili. Essere insensibili significa stare per aria. Ciò dà una esperienza molto limitata. E non è sufficiente. La vita deve essere veramente sentita, veramente vissuta, sino all'ultima conseguenza. Il dolore e la sofferenza sono la prova che si è vivi.*

I personaggi di Dostoievsky esistono. *Quale maggiore gloria di questa? Gli eroi di Balzac gioiscono quando si impongono alla società. Gli eroi di Dickens si ritengono felici quando ottengono il successo sociale, abitano una bella casa, formano una bella famiglia e crescono grassi e soddisfatti. Gli eroi e le eroine di Zola si scontrano con la vita e ne sono sconfitti, travolti dalla idiozia degli uomini, dall'alcoolismo, dalla miseria morale e dal disinteresse dello Stato. Chi potrebbe negare la grandezza di Balzac, di Dickens e di Zola? Nessuno che abbia sensibilità e discernimento. Ma a Dostoievsky interessa un altro tipo di eroe e di eroina. L'abiezione non li tocca, il delitto non li corrompe, governi e governanti incapaci non riescono a sconfiggere questi eroi e queste eroine. Il giudizio supremo al quale essi devono sottostare non è rappresentato dalla legge, dal sovrano, dai loro amanti, mariti o mogli, non dalla fame, dalla disperazione o dalla miseria: ma* dalla loro coscienza.

I personaggi di Dostoievsky sono alla ricerca della verità. E chi cerca la verità lo fa umilmente. Egli sa che o nessun uomo è colpevole, o tutti gli uomini lo sono. Per Dostoievsky, nessuno ha il diritto di giudicare il proprio simile. Tutti siamo parte di un solo uomo. Il dolore di ciascuno di noi è il dolore di tutti. L'aspirazione di ciascuno è quella di tutta l'umanità. I suoi personaggi sono sublimi. Essi giganteggiano. Sono grandi perchè sono veri esseri umani. Sono fatti ad immagine di Dio. E' per questo che sono sublimi.

L'azione dei «Fratelli Karamazov» non si svolge in una particolare città, in una particolare strada o in un particolare ambiente. Si svolge nel cuore e nell'animo. Il racconto è scritto con mano febbrile. E spero con tutte le mie forze che questa stessa febbre abbia almeno in parte contagiato quelli di noi che hanno lavorato alla riduzione cinematografica del romanzo (1). *Dostoievsky costringe il lettore a partecipare, ad indulgere alle passioni*

(1) THE BROTHERS KARAMAZOV (I fratelli Karamazov) - *Regia*: Richard Brooks

e ai capricci dei suoi personaggi. A misura che il lettore partecipa con la sua personalità, le sue passioni, i suoi odi, le sue paure, la sua religione, la sua debolezza e la sua forza allo sviluppo del racconto, il dramma diviene qualcosa di diverso per ogni diversa persona.

Perciò « I fratelli Karamazov » è stato di volta in volta considerato: un romanzo giallo - un romanzo a sfondo religioso - il dramma di Edipo: il figlio che uccide il padre (Quale uomo — afferma Ivan — non desidera uccidere suo padre?) - un libro sugli usi e costumi della Russia alla fine del diciannovesimo secolo - la rivolta dei contadini russi - il sorgere della borghesia in Russia - la nascita del moderno nazionalismo russo - un'appassionante storia d'amore - una anticipazione del pensiero freudiano - un emozionante dramma psicologico creato da un abilissimo scrittore. E vi sono molte altre versioni. Quale di queste bisognava tradurre in film?

Indipendentemente dalla scelta di una o di un'altra interpretazione del racconto, o sintesi di più di una di esse, per la realizzazione cinematografica vi sono da prendere in considerazione alcune questioni di ordine pratico. Il costo. La scelta degli attori. Dove girare (se in esterni o in teatro di posa). Limiti di tempo e contrattuali, ecc. E' chiaro che per interpretare dei personaggi così evanescenti è necessario disporre di attori di grande talento. Al giorno d'oggi, gli attori di talento chiedono ed ottengono alte remunerazioni. Sono necessari almeno sette attori principali. Ma non è possibile avere sette attori eccezionali per le parti di protagonisti ed attori scadenti e poco pagati per le parti secondarie. La forza drammatica crollerebbe miseramente già nell'ordito dei fili principali. Le paghe degli attori per I fratelli Karamazov *hanno raggiunto la cifra di oltre un milione di dollari.*

La storia si svolge nel 1870. *Ciò significa che gli attori devono indossare costumi dell'epoca. Ciò richiede creazione di bozzetti, ricerche e, soprattutto,* tempo. *Bisogna poi pensare alle costruzioni. Dove si possono trovare in America case, città, paesaggi di stile russo? Vedute senza fili del telefono o del telegrafo? Senza antenne di televisione? Senza strade asfaltate, automobili e ciminiere industriali che sfondano il cielo? Senza le fumate che gli aerei a reazione lasciano dietro di sè, sporcando il firmamento? Senza il rombo dei motori d'aeroplano che impedisce la registrazione del dialogo? Si deve ricreare l'illusione della Russia Zarista, un piccolo villaggio del* 1870. *Dove? Nei teatri di posa. Tutto deve essere ricostruito. E i costi salgono. E tutto deve essere predisposto per le esigenze di un film a colori. Decidemmo di usare il colore per creare un'atmosfera ed arricchire l'ordito del racconto. L'uso del colore pone in evidenza migliaia di particolari che si*

- *soggetto*: dall'omonimo romanzo di Fiodor Dostoievsky - *sceneggiatura*: Richard Brooks - *fotografia* (Metrocolor): John Alton - *musica*: Bronislau Kaper - *costumi*: Walter Plunkett - *montaggio*: John Dunning - *interpreti*: Yul Brynner (*Dimitri Karamazov*), Maria Schell (*Gruscenka*), Claire Bloom (*Katia*), Lee J. Cobb (*Fiodor Karamazov*), Richard Basehart (*Ivan Karamazov*), Albert Salmi (*Smerdiakov*), William Shatner (*Alexey Karamazov*), David Opatashu (*Snegiriov*), Harry Townes (*il procuratore*) - *produzione*: Pandro S. Berman per la Avon Production - *origine*: U.S.A., 1958 - *distribuzione*: Metro Goldwyn Mayer.

perdono con il bianco e nero. Ma il colore significa aumento di costo. Le scenografie devono essere dipinte in modo differente. Le rifiniture sono più complesse. Per un film a colori i costumi comportano una spesa parecchie volte superiore a quella per un film in bianco e nero. Il trucco è una vera impresa, che è anche essa dispendiosa.

I dettagli per l'allestimento delle scene. I finimenti per i cavalli di una troika. Ma non ha importanza, dirà forse qualcuno. E invece ne ha molta. Vi è sempre qualche fanatico del cinema che scrive: « Avete preso una cantonata ». Critici e redattori delle riviste cinematografiche sono sempre all'erta der deplorare la « cosiddetta » ignoranza e superficialità dei cineasti. Così tutti i particolari devono essere accurati. E i costi salgono. Il prezzo della mano d'opera (carpentieri, pittori, macchinisti, attrezzisti, elettricisti, eccetera) è aumentato in proporzione agli incrementi verificatisi negli altri settori.

Ebbene, I fratelli Karamazov alla fine è venuto a costare complessivamente quasi tre milioni di dollari. E siamo stati fortunati. Dobbiamo all'entusiasmo di tutti gli artefici del film, all'abnegazione, all'abilità e alla buona volontà della « troupe », alla profonda competenza dell'operatore John Alton e all'amorevole cura e pazienza di tutti noi, se abbiamo realizzato il film con la metà di quello che sarebbe dovuto costare. Tuttavia tre milioni di dollari è un mucchio di denaro; i cinema che proietteranno I fratelli Karamazov dovranno incassare almeno 12 milioni di dollari e probabilmente molto di più per consentire al produttore e al distributore del film un incasso lordo di oltre 6 milioni di dollari. Perchè fra costi di distribuzione, costo delle copie a colori (600 e anche più), pubblicità ed altre spese, per chiudere alla pari è generalmente necessario introitare il doppio del costo del negativo.

Cosicchè bisogna che in tutto il mondo siano incassati sei milioni di dollari. Secondo un numero speciale di « Variety » pubblicato nel gennaio 1956, solo 70 film hanno incassato 6 milioni di dollari o più. E non in un solo anno. L'elenco comprende tutti i film realizzati finora; in tutto il tempo nel quale è esistita l'industria cinematografica. E le cifre non si riferiscono al guadagno, bensì agli incassi lordi. Appare chiaro allora che, dal momento che noi dobbiamo incassare 6 milioni di dollari per essere in pari, Somerset Maugham aveva ragione. « Prima di tutto un film deve divertire ». E deve divertire anzitutto la maggioranza del pubblico. Qui si entra immediatamente su un terreno polemico. Alcuni diranno che abbiamo sacrificato l'arte. Ma è proprio vero che per il solo fatto che un lavoro è popolare debba necessariamente mostrare una carenza artistica? Per essere divertente un film non può essere lungo al punto da costringere le persone a contorcersi sulle loro sedie o a svenire per la fame o la sete. Per raccontare tutto intero « I fratelli Karamazov » di Dostoievsky in un solo film sarebbero occorse dieci ore o più. Chi avrebbe resistito tanto tempo? Chi lo avrebbe desiderato? Chi se la sentirebbe di spendere tanto per la produzione di un film che durerebbe due giorni? Un simile film dovrebbe circolare almeno dieci anni se non di più per poter riprendere il denaro speso.

Ma se il film è di lunghezza normale (un'ora e mezza) come si può

raccontare una storia eccezionale come «I fratelli Karamazov»? Non sarebbe più «I fratelli Karamazov», ma certamente qualche altra cosa. E allora? Che cosa conservare del romanzo originale? Che cosa eliminare? Che cosa condensare? Che cosa solo accennare? Quali personaggi includervi?

La maggior parte dei lettori ricordano, da un romanzo, certi capitoli «preferiti». Ad esempio: alcune persone ritengono il capitolo del Grande Inquisitore *uno dei più memorabili. In questo capitolo Ivan Karamazov parla al fratello Alessio di un poema che egli intende scrivere. Il poema è esposto in prosa e riferisce ciò che accadrebbe a Gesù Cristo se Egli dovesse tornare sulla terra oggi* (1870). *Secondo me, è uno dei più vivi e affascinanti capitoli di romanzo che mai siano stati scritti. Però rimane al di fuori della linea del racconto. Deve essere quindi usato? E in tal caso, come? Nella sua interezza? O parzialmente? E se così, quanta e quale parte? Il capitolo è lungo circa 90 pagine; abbastanza, per un intero film. Deve essere narrato con dialogo? Oppure interpretato? Dovrebbe essere forse raccontato nel parossismo della crescente tensione per il progettato delitto? In un'atmosfera di impeto passionale? In quella parte più intricata del racconto che parla dell'amore fra Demetrio e Gruscenka? O dovrebbe il capitolo del* Grande Inquisitore *essere lasciato fuori del film? Quale effetto potrebbe avere ciò sul personaggio di Ivan?*

Alcuni considerano la storia della vita di Padre Zossima come la più importante e avvincente di tutto il romanzo. Raccontata sotto forma di rievocazione, assume le proporzioni di quasi una novella, sia come dimensioni che come contenuto. La storia di Padre Zossima è estremamente importante nel romanzo. La sua tipica impronta russa, la sua profondità, la potente caratterizzazione, la tenerezza e l'emozione, forniscono un efficace sottofondo allo svolgimento della storia dei Karamazov. La «santità» di Padre Zossima prepara il lettore alla memorabile scena che ha luogo nel monastero tra il pio uomo e la famiglia Karamazov. La grottesca degradazione di Fiodor Karamazov è molto più drammatica e terrificante quando si conosce il passato di Padre Zossima. Dovevamo nel film, risalire all'infanzia e alla adolescenza di Padre Zossima? Alcuni fedeli dei classici di Dostoievsky risponderebbero affermativamente. Ma cosa direbbe la maggior parte degli spettatori cinematografici se il filo principale del racconto dovesse essere interrotto per un simile flash-back?

Eliminare completamente dal film Padre Zossima sarebbe stato impensabile. Eliminare l'elettrizzante scena del parossismo buffonesco di Fiodor avrebbe impoverito la costruzione della storia. Senza la lite in famiglia per l'eredità di Demetrio alla presenza di Padre Zossima sarebbe stata tolta a Dostoievsky la possibilità di mostrare la meschinità pagliaccesca di Fiodor, la sua incredibile meschinità; sarebbe andato anche perduto il senso religioso di Ivan, insieme con l'inizio della conversione di Demetrio verso la bontà. Il problema era dunque di servirsi della scena nel monastero, senza però raccontare i lunghissimi antecedenti della vita di padre Zossima. La soluzione raggiunta è stata quella di includere la scena, cercando di distillarvi sino all'ultima goccia la drammaticità e la più intima natura dei personaggi. Ritengo che siamo riusciti a rimanere fedeli alle intenzioni di

Dostoievsky. Per il ruolo di Padre Zossima abbiamo scelto un attore che, colla sua stessa figura, avrebbe dato una immediata e durevole impressione delle qualità spirituali necessarie. Quindi, nell'intento di mantenere i caratteri di «santità» del religioso per tutta la durata del film, ci siamo serviti di Alessio Karamazov, il figlio più giovane, che studia per diventare monaco. In questo modo le virtù divinamente semplici del sant'uomo sono fatte risaltare nella loro più giusta luce ed illustrate in tutto il racconto attraverso un personaggio importante.

Vi è un altro esempio di un importante elemento di trapasso dal romanzo al film. Riguarda la storia del piccolo Iliuscia e di suo padre, ex capitano Snegiriov. Dostoievsky si serve di questi personaggi soprattutto per introdurre taluni aspetti della vita quotidiana della Russia zarista (e che soltanto marginalmente si innestano all'orditura del racconto principale); e quindi tanto questo bambino che il padre hanno una loro storia a parte. Noi abbiamo raccorciato questa distanza e fatto sì che entrambi rientrino nel filone principale del racconto, dando così a Demetrio una possibilità di raggiungere la evoluzione del suo carattere. Nel romanzo invece il cambiamento di questo personaggio avviene in massima parte come risultato delle sue elucubrazioni mentali. Sin dall'inizio del romanzo, Demetrio è illustrato come un tipo impetuoso, irresponsabile. Si abbandona ad eccessi improvvisi tanto nell'amore come nell'odio. Odia suo padre, Fiodor. E' tormentato fra quella che egli ritiene giustificazione dell'odio contro il padre ed il naturale senso di colpevolezza di qualsiasi figlio che sente di detestare il padre e desiderare la sua morte. Nello stesso tempo Demetrio è profondamente religioso. Per i principi d'onore che gli derivano dalla sua qualità di ufficiale dello Zar, ha un rigido senso della correttezza. Quando incontra Gruscenka e si innamora di lei, si rende conto di quanto vuota e priva di significato sia stata sino allora la sua vita. Desidera «cambiare» vivere una vita migliore, onesta, proba, senza di che non avrebbe più alcuna speranza, come spiega ad Alessio.

In seguito all'uccisione di Fiodor, per la quale viene arrestato, processato ed erroneamente condannato, egli ha modo di esprimere esattamente il suo animo: «Voglio nascere un'altra volta. Per questo, devo essere punito, giacchè senza punizione non vi è salvezza. E senza salvezza non vi è resurrezione. Ma voglio essere punito per i miei *peccati». Alla fine del film, però, il graduale cambiamento di Demetrio deve essere* visto*. Il pubblico deve essere preparato alla sua resurrezione. Ciò è parzialmente ottenuto inserendo nel racconto principale la storia di Iliuscia e dell'ex capitano Snegiriov. E' chiaro che in un film l'animo di un uomo può essere visto e ascoltato solo attraverso un'azione, attraverso quello che un personaggio* fa, *non attraverso quello che* sogna. *Ritengo che si discuterà sempre per stabilire il perchè un film è fatto in un certo modo piuttosto che in un altro. Ma sono le stesse discussioni che i romanzieri fanno fra loro. Perchè un autore ha fatto in questo modo invece che in quest'altro? Perchè un pittore usa i colori in un certo suo modo? Perchè il rosso significa «amore» per uno ed «odio» per un altro? Perchè Beethoven appare tenero e lieto ad un ascoltatore e lo stesso suo concerto per un altro è freddo*

e iroso? Quale è la parte che ciascun ascoltatore ha nella interpretazione di un concerto?

Sono certo che quando vedrete il film I fratelli Karamazov, *sarete animati dal desiderio di vedere esattamente il romanzo che vi siete raffigurato attraverso la lettura. Lo spero ardentemente. Spero che noi tutti abbiamo amato questo grande romanzo con lo stesso ardente amore. E tutti abbiamo compiuto il massimo sforzo per distillare esattamente gli intenti ed il senso che Dostoievsky ha voluto imprimergli. Riteniamo che nel film c'è tutto quello che l'autore intendeva dire. E se è così, siamo fortunati. Ci vuole infatti una buona dose di fortuna per riuscire, nella trasposizione cinematografica, almeno ad avvicinarsi alla grandezza ed alla qualità di un romanzo come questo.*

Quando l'idea di realizzare questo film venne annunciata per la prima volta dai giornali, ricevemmo molte lettere che ci chiedevano informazioni: « Chi avrà la parte di Demetrio? di Gruscenka? di Fiodor? di Ivan? di Alessio? eccetera ». Un tale dall'Argentina ci scrisse: « Volete per favore mettere in questo film delle facce russe, e non come al solito un sacco di inglesi, ungheresi e altri? ». Questo ci porta a un punto interessante. Che cosa è esattamente una faccia russa? E' un uomo con gli zigomi alti e la barba, che beve vodka, ha una voce profonda e sputa continuamente? E' vero che tutte le donne russe hanno delle facce inespressive? E' vero che hanno tutte il seno abbondante? Hanno tutte i capelli neri? Sono tutte bionde? Non credo che non vi siano in qualsiasi parte del mondo delle facce che non possano essere prese per russe. Anche nel 1870 *l'impero degli Zar comprendeva finlandesi, ungheresi, rumeni, ucraini, polacchi, caucasici, estoni, lituani, bulgari, turchi, cosacchi, mongoli, cinesi, eccetera. Il russo può somigliare alla celebre famiglia Barrymore, patrizia, boriosa, regale; o ad Akim Tamiroff, possente, di schiatta contadina; o essere gentile e timido come Tchaikowsky; o apparire mistico, oscuro e potente come Dostoievsky.*

La pelle di un attore, il colore dei capelli, la sua corporatura, il naso o l'angolo della mascella non significano proprio nulla. Quello che è importante è vedere se l'attore sa dare vita alla impressione *del personaggio creata da Dostoievsky. Non la* realtà, *ma l'*illusione. *Nella interpretazione, teatrale, o cinematografica, non esiste la realtà assoluta. Quello che esiste è soltanto l'illusione della realtà. Questo è un punto importante.*

Perciò, l'aspetto di un attore o di un'attrice è di secondaria importanza. Quello che è soprattutto importante è che essi abbiano la capacità di creare una impressione, *una* illusione, *dei personaggi di Dostoievsky. Sotto questo punto di vista, credo che siamo stati fortunati di avere attori che non solo nutrono un grande amore per il libro, ma hanno il talento necessario per renderlo vivo.*

RICHARD BROOKS

(*a cura di* DOMENICO DE GREGORIO)

I film

L'uomo di paglia

Regia: Pietro Germi.
Soggetto: Pietro Germi, Alfredo Giannetti. **Sceneggiatura:** Pietro Germi, Alfredo Giannetti, Leo Benvenuti, Pietro De Bernardi. **Fotografia:** Leonida Barboni. **Musica:** Carlo Rustichelli. **Scenografia:** Carlo Egidi. **Montaggio:** Dolores Tamburini.
Interpreti e personaggi: Pietro Germi (Andrea Zaccardi), Luisa Della Noce (Luisa Zaccardi), Edoardo Nevola (Giulio Zaccardi), Franca Bettoja (Rita Fabiano), Saro Urzì, Romolo Giordani, Andrea Fantacci.
Produzione: Franco Cristaldi per la Lux-Vides-Cinecittà. **Origine:** Italia, 1958. **Distribuzione:** Lux Film.

L'ultimo film di Germi propone la storia di un adulterio, in una famiglia operaia. Proviamo a vederne la struttura. Andrea (è lo stesso nome del protagonista del *Ferroviere*) incontra per caso una ragazza assai più giovane di lui, triste, apatica; nasce l'amore fra i due, ed è per l'uomo una passione dolce, profonda e nuova, mentre per la donna rappresenta una sorta di liberazione da una vita grigia e da un matrimonio che sta per celebrarsi nell'indifferenza. In quelle condizioni, per Andrea — che ha moglie e un figlio cui è molto legato — l'amore diviene alla lunga insostenibile. Per salvare la famiglia, presto giunge al distacco; ma Rita, la ragazza, non regge all'abbandono e si uccide. La conclusione è straziante: Andrea ha paura di aver perduto tutto, confessa alla moglie la sua colpa, accetta la ribellione inevitabile, resta solo. E quando giunge l'ora del perdono — la moglie e il figlio tornano a casa — scopre che la loro vita in comune non potrà mai più essere quella felice di prima.

La storia sembra lineare. Anche il protagonista lo sembra. Se il *Ferroviere* era un vinto (bastava una disgrazia di cui non aveva colpa per distruggere il suo prestigio professionale e la sua vita, per gettare la famiglia in un'angoscia irrimediabile), l'*Uomo di paglia* è un vile. Non ci vuol molto a intuire che si tratta di un personaggio di notevole respiro. Germi, avvertito di questo, introduce la sua vicenda con accortezza, ampliandola a poco a poco e modulandola quasi in sordina. Presentato con brevi tocchi all'inizio (in casa, con gli amici, in fabbrica), Andrea acquista sostanza durante lo svolgersi del suo amore con la ragazza. Qualche incertezza narrativa (tipica di questo regista, autore rapsodico e sovente incontrollato) non impedisce che l'incontro dei due personaggi centrali assuma un nitido rilievo, sicchè la confessione dell'amore — nell'ufficio deserto, la notte — può essere considerata una pagina eccellente, sobria e intensa. Il film procede a ra-

pidi e succinti episodi, cuciti insieme dalla voce recitante del protagonista, e tutti suppergiù allo stesso livello di « resa » espressiva. Il ritmo generale possiede un che di semplice e di affettuoso, appena venato dalla malinconia: le cose si mantengono fluide, hanno il timbro della naturalezza. Ancora. Nel procedere di Germi si avverte un tono asciutto, che colloca i personaggi nella situazione psicologica precisa senza ricorrere ad alcuna forzatura patetica; siamo nel clima di un realismo minore, intimistico, di bella evidenza. Ma non vi è, sino a questo punto, il dramma. E una lunga introduzione che dura quasi metà del film. Ed ecco, finalmente, l'uomo vile e la ragazza delusa posti dinanzi ad una realtà nuova, che sconvolge la vita di ognuno. Si tratta di cavarne le conseguenze.

Qui accade l'imprevisto (o il troppo previsto, se volete). Germi improvvisamente recalcitra davanti al dramma. L'annuncio del ritorno della moglie dal mare (dove si era recata per la convalescenza del figlio, reduce da una grave malattia), e il ritorno stesso, provocano in Andrea una reazione che possiamo definire curiosa. Il vile non soltanto palesa incertezze e paura (è naturale), ma pretende di presentarsi come un personaggio chiaramente, spudoratamente simpatico. Non solo, ma Rita passa dalla sofferenza per l'abbandono, che sente imminente, ad una serie di manifestazioni isteriche che saranno certo necessarie — nell'astratta logica del racconto — ma che attenuano la forza del contrasto fra lei e Andrea, e giustificano troppo facilmente la « fuga » dell'uomo. Andrea — personaggio ricco di contraddizioni, e perciò personaggio vivo — si precisa adesso in un senso solo; riceve tutta la commiserazione dell'autore, e si muove non più come un vile (che schianta, per paura, l'esistenza della ragazza), bensì come un piccolo padre di famiglia il quale presto si accomoda nella ritrovata pace, senza aver neppure sfiorato quel dramma che costituiva la sua unica ragione di personaggio. E' una soluzione elementare, che Germi tuttavia paga abbandonandosi al melodramma e incrinando il significato umano del film. La morte del cane alla presenza di Andrea, del figlio e di Rita (il sussulto di lei nell'udire il colpo di pistola che dà il colpo di grazia alla bestia: plateale presentimento di quel che fra poco accadrà a lei stessa), il suicidio, il funerale, la confessione alla moglie in Chiesa, il disperato capodanno in solitudine, la « sorpresa » della famiglia riunita sembrano addirittura le sequenze di un altro film. Un film, appunto, melodrammatico, giocato sui colpi di scena, nello stile della letteratura d'appendice. Nella prima parte — semplice, misurata, sensibile — dominavano il pudore e un limpido approfondimento psicologico; nella seconda dominano le effusioni patetiche e strazianti. In altre parole, e per far notare meglio il contrasto, nella prima parte c'era il Germi che si deve giudicare importante, e nuovo; nella seconda parte c'è il Germi testardo nell'errore, il Germi del *Ferroviere*.

E' facile osservare, a questo punto, che il dramma sarebbe stato solido e vero se l'amante fosse stata una ragazza normale, se non si fosse uccisa, se Andrea avesse reagito meno « placidamente » al distacco, se avesse affrontato l'alternativa morale cui

lo costringeva l'adulterio e fosse piombato nella disperazione tipica di un vile, se — infine — la moglie avesse svolto una funzione un po' meno decorativa di quella che qui svolge (e non c'era bisogno che il personaggio assumesse dimensioni maggiori: chi ricorda la brevissima apparizione del marito al termine del *Breve incontro* di Lean, capisce che cosa intendiamo dire). Una volta imperniato il conflitto sui rapporti fra Andrea e Rita, occorreva giungere sino alle conseguenze estreme. Ci si è rifiutati di farlo, e si è ripiegato sul personaggio della moglie. Ma era inevitabile che la moglie — data l'impostazione complessiva di un conflitto al quale lei era rimasta estranea sin quasi alla fine — non potesse reggere il peso di una conclusione. Non abbiamo allineato questa lunga serie di « se » per il gusto delle operazioni inutili (come sono quelle di simile tipo) ma per tentare una spiegazione della riuscita solo parziale del film. E' probabile che Germi abbia avuto paura del dramma autentico dell'adulterio. E nell'istante in cui stava per affrontarlo ha mascherato la paura con il ricorso all'effetto, sostituendo al dramma (e allo scioglimento di un nodo morale) un gruppo di situazioni melodrammatiche che gli dessero l'illusione di essere andato a fondo, mentre in realtà aveva scantonato proprio nel punto culminante.

Questa esitazione e questa illusione fanno parte del suo temperamento di artista. Vorremmo dire, a tal proposito, due cose: anzitutto, che con *L'uomo di paglia*, Germi conferma una volta per sempre l'esistenza di un temperamento di cui si erano visti i segni in *In nome della legge* e nel *Cammino della speranza* ma di cui si era dubitato in seguito, anche dopo *Il ferroviere;* in secondo luogo, che egli ha accomunato — in questo temperamento contraddittorio — una sua personale visione della vita e il riflesso inconscio di alcune tendenze accomodanti, molli e ambigue che si vedono serpeggiare nel costume nazionale. Questa seconda cosa ci pare ancor più importante della prima. Perchè la coincidenza di una visione personale con certi orientamenti della società italiana non solo spiega il successo dei film di Germi, ma indica anche il senso di quella posizione « controcorrente » che il regista si compiace di assumere. Germi appare sempre meglio un isolato nei confronti del cinema italiano di qualche valore (i Fellini, gli Antonioni, i Visconti eccetera), giacchè di esso rifiuta le premesse culturali, il bisogno di razionalità, gli sforzi di indagine realistica. A differenza degli altri, è un ingenuo e un primitivo, il quale sente più affine a sè la letteratura popolaresca che non il dibattito — morale e sociale — su cui tenta di prender vita una seria cultura in Italia. Mostrandosi così cocciuto e chiuso nel suo piccolo mondo (con l'unico proposito di commuoversi e di far commuovere) svela senza saperlo quanto siano profonde, nel paese, le radici di una visione semplicistica e mediocremente romantica della vita, e quanto dolore e quanta disperazione ciò produca in vasti strati popolari. La semplicità di Germi non esclude le contraddizioni e i tormenti; anzi, li presuppone come essenziali. Non si evita di indagare sino in fondo i problemi morali (come l'adulterio) senza provarne rimorso e pena, senza soffrirne duramente.

Dunque, Germi appare oggi come un artista rappresentativo di una condizione morale diffusa. Sia nel coraggio di affrontare un tema arduo, e di affrontarlo con piena coscienza; sia nei timori che l'assalgono quando occorre prospettare una soluzione; sia in quella specie di autocommiserazione che, ad un certo punto, si sostituisce al problema e lo annulla nella pace ritrovata ad ogni costo: la quale non è altro che una manifestazione esasperata di egoismo, di individualismo feroce. Ma è evidente — ecco l'essenziale — che Germi non ha l'animo di sostenere la tesi in blocco, e di abbandonarvisi senza pentimenti (questa sarebbe una soluzione); e non ha nemmeno la forza di reagirvi e di proporre un atteggiamento diverso, rigorosamente morale. Resta a mezza strada, incerto e spaurito, in una posizione sospesa che testimonia, se non altro, della sua onestà (come già nel *Ferroviere*).

D'altronde, il grado di espressione che raggiunge nei suoi film — e in quest'ultimo meglio che negli altri — indica che quando i sentimenti si presentano allo stato puro, schietti e vigorosi, il risultato acquista un valore indubbio. Lo prova l'efficace movimento degli episodi citati della prima parte. Ciò vale per tutte le componenti delle sequenze, ma vale in primo luogo per la recitazione, la sua (egli è un credibile Andrea, tanto più credibile in quanto stavolta rifiuta il doppiaggio), e quella di Franca Bettoja (attrice autentica e sensibile nel personaggio accorato dell'amante). Dove, invece, i sentimenti si mostrano annebbiati — complicati da problemi morali che non si sanno risolvere — l'espressione vacilla e non ha più l'incisività necessaria: si noti, per esempio, com'è insufficiente e dura la recitazione di Luisa Della Noce (nel personaggio spesso banale della moglie) e com'è appena accettabile, senza spicco, quella degli altri. E' giusto ed è bello anche questo: Germi sa fare bene il proprio mestiere di regista quando ha bruciato tutte le incertezze e si sente sicuro di sè; non sa essere indifferentemente bravo in ogni occasione. Sarebbe una prova di disonestà artistica, che egli per istinto non sa fornire.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

N.B. Sul film *L'uomo di paglia* di Pietro Germi vengono pubblicati in questo numero, nella rubrica « Vita del C.S.C. », alcuni brevi giudizi di quattro allievi registi del Centro, Luciano Arancio, Benito Buoncristiani, Giovanni Fago e Giuseppe Ferrara.

A Face in the Crowd
(Un volto nella folla)

Regia: Elia Kazan.

Soggetto: dal racconto « The Missouri Traveller » di Budd Schulberg. **Sceneggiatura:** Budd Schulberg. **Fotografia:** Harry Stradling, Gayne Rescher. **Musica:** Tom Glazer; canzoni di Tom Glazer e Budd Schulberg. **Scenografia:** Richard e Paul Sylbert. **Montaggio:** Gene Milford.

Personaggi e interpreti: Andy Griffith (Solitario Rhodes), Patricia Neal (Marzia Jeffries), Anthony Franciosa (Joey Kiely), Walter Matthau (Mel Miller), Lee Remick (Betty Lou Fleckum), Percy Waram (col. Hollister), Charles Irving (Mr. Luffler), Rod Brasfield (Beanie), Howard Smith (J. B. Jeffries, zio di Marzia), Paul McGrath (Macey), Kay Medford (prima moglie di Rhodes), Alexander Kirkland (Jim Collier), Marshall Nielan (senatore Fuller), Big Jeff Bess (sceriffo Hosmer), Henry Sharp (Abe Steiner).

Produzione: Elia Kazan per la Newtown. **Origine:** U.S.A., 1957. **Distribuzione:** Warner Bros.

Forse Elia Kazan, girando *A Face in the Crowd*, ha prestato orecchio al-

le molte critiche severe che gli erano state mosse da più parti dopo i suoi ultimi film; forse un allentamento nelle troppe cautele dei codici di produzione di Hollywood, provocato dalla crisi cinematografica americana, lo ha aiutato a riprendersi. Sta di fatto che dinanzi ad un'opera quale *A Face in the Crowd* molti diafràmmi appaiono polverizzati, molte perplessità legittime sono costrette a cedere. Frenetico e crepuscolare ad un tempo, legato ad un'equivoca fama di « terribilità », Kazan aveva innalzato nel recente cinema americano, con furiose pennellate, una flora intricata e sconosciuta, nella quale minacciava di disperdere anche se stesso. L'ultima tappa di questa giungla era *Baby Doll* (Baby Doll la bambola viva, 1956), ricostruzione di un Tennessee Williams tropicale, operata con una maestria miracolosa e sterile su un copione che probabilmente non meritava tanto. L'estetica personalissima, ma viziata e pieghevole di Kazan ne aveva fatto l'ultimo racconto di fate ancora possibile nel mondo del Mississippi, una fiaba nata dai miasmi e destinata a dissolversi in fumo. Era tempo, ormai, di far ritorno alla terra degli uomini.

A Face in the Crowd rappresenta, in primo luogo, questo ritorno. Chiama in causa tutti e scampana segnali d'allarme e fa lampeggiare segnali rossi e verdi di pericolo. E', crediamo, un film chiarissimo per chiunque, che affònda a tutta lama negli interrogativi più temibili del nostro tempo. Kazan ha qui ancora una volta la collaborazione dello scrittore Budd Schulberg, lo stesso di *On the Waterfront* (Fronte del porto, 1954). Per la realizzazione di *A Face in the Crowd* l'apporto di Schulberg è sostanziale ed insostituibile. Nessun altro autore americano d'oggi è riuscito come lui a comprendere praticamente il filo di coincidenza tra romanzo e cinema, senza rendere disonorevoli o compromissori i reciproci contributi; nessun altro, come lui, è vissuto consapevolmente su questo difficile spartiacque per tanti anni da poter oggi descrivere la fantastica mitologia di Hollywood con una penna franca, veridica e pulita. Parlando di tale ambiente, è logico che i libri di Schulberg abbiano solitamente un unico protagonista, il Protagonista Americano, insomma il successo, e la fine del successo. Così avviene in « The Desenchanted », che adombra com'è noto gli anni eroici e gli anni sordidi di Francis Scott Fitzgerald; e anche in « What Makes Sammy Run », ispirato alla biografia di un celebre produttore cinematografico; e ancora in « The Harder They Fall », sulla vita americana di Primo Carnera e sui colossali brogli sportivi che accompagnarono la sua campagna e la sua caduta.

A Face in the Crowd ha la medesima origine. Nasce, più modestamente, da un breve racconto, intitolato « The Missouri Traveller », ma le sue ambizioni sono forse più alte, nella versione cinematografica, che in tutti i libri precedenti. Potrebbe essere da principio una biografia senza veli sulle fortune dell'indimenticabile Will Rogers (indimenticabile, s'intende, negli Stati Uniti: giunto da noi in due o tre film, Rogers il grande trovò subito terreno sfavorevole); ma con occhio più attento ai retroscena degli spettacoli in cui l'attore si prodigava, e alle reazioni del pubblico. Inoltre, il modo biografico viene aggiornato al momento attuale,

ai correnti mezzi di diffusione spettacolare e ai fermenti più torbidi dell'oggi, e forse del domani. Per amor di polemica, Solitario Rhodes è veduto quasi come una proiezione di Rogers verso l'anno duemila; e anche figurativamente, Kazan ne fa un messaggero avvenirista, un ultimo mostro della televisione che a un certo momento potrà uscire dal video e soffocarci. In questa chiave è proposta per esempio tutta la suggestionante sequenza del lancio del prodotto « Vitajex », che grazie a Solitario Rhodes invade l'America. Il « Vitajex » è già l'inizio di un « ultracorpo ». E tipica del film di robot è ancora la fine di Rhodes, abbattuto dalla stessa macchina che gli ha donato la potenza; un giro di bottone, e il colosso frana in argilla e invoca pietà dall'alto di un grattacielo.

Le cronache dello spettacolo statunitense non hanno mai denunciato, a dire il vero, un megalomane alla conquista del potere nel vecchio Will Rogers, morto da vent'anni. E' facile pensare che Schulberg e Kazan abbiano guardato a lui come ad un emblema, ritornando sull'argomento « in libera versione » per esaminare la condotta di altri despoti radiofonici e televisivi di oggi, e soprattutto per muovere un'aperta accusa alla follia del pubblico, affamato di idoli da acclamare, segnalando il pericolo sociale che si forma con la trasformazione « naturale » nella vita odierna delle masse in pubblici, raggiungibili senza sforzo nell'ultima difesa delle proprie case. Solitari Rhodes è lo spauracchio della dittatura, può anche non avere un volto preciso in questo momento, può esistere solo in potenza; ma quella che certamente esiste e pesa e prepara l'avvento di un Solitario è la folla. Il personaggio commentante del film, il giornalista Mel Miller (il nome è chiaramente cercato) non nasconde questa presa di posizione, che riflette quella di Kazan; persino nella sua condanna finale a Solitario, implicitamente il giudizio più aspro è per la scarsa memoria e per il bisogno di simulacri e di balconi da applaudire della folla.

Il trionfo di Rhodes, vagabondo, frequentatore di patrie galere e bettole, costituisce in principio un esempio dell'ingenuo desiderio di « edificazione » individualistica e sportiva presente nell'animo dell'americano medio. Il pioniere dalle scarpe grosse, che le snocciola chiare a ministri e presidenti, ed esprime ruvidamente opinioni in materia di politica estera modellandosi su quanto accade tra le galline della sua fattoria, esercita un fascino che trova le sue radici ai tempi della nascita della Nazione e degli scrittori cercatori d'oro. Esistono in merito delle famose novelle di Twain. E Robert Sherwood tenta di alimentare una così ben accetta leggenda anche nella sua commedia pseudostorica « Abe Lincoln in Illinois ». Will Rogers, ex « cow boy », era il continuatore di questa tradizione. Usciva su un palcoscenico e facendo giochetti con un « lazo » dava consigli a Roosevelt. Ciò bastava a mandare in visibilio gli spettatori. Come attore era mediocre, ma conosceva al massimo grado l'arte di conservare inalterata la patina di bonomia paesana, di provincialismo non infinocchiato dagli imbrogli della grande città.

Per lanciare Rhodes si pensa allo stesso trucco. Rhodes non sogna una carriera del genere, è pago delle sue sbornie nei fossati dell'Arkansas, e

suona la chitarra. Ma lo scova una intraprendente cronista radiofonica di una stazioncina secondaria e lo giudica fotogenico e sfacciato abbastanza per trarne un personaggio. Il personaggio trova i primi ammiratori e prende la mano ai suoi padroni. Lo spirito spregiudicato e il gioviale buonsenso del giramondo scuotono gli ascoltatori dello Stato, in breve la sua parola è la più seguita, comincia ad influire sui pubblici avvenimenti e sulle simpatie collettive. Il cantore da strade maestre passa alle grandi centrali televisive e si trosforma in una potenza. Egli è ora un « fabbro di opinioni », poichè sessanta milioni di telespettatori pendono dalle sue labbra e si orientano su quanto egli dirà nella sua trasmissione: può far salire o precipitare qualunque cosa, un prodotto vitaminico o una candidatura senatoriale. Gli interessi si moltiplicano furiosamente intorno alla nuova gloria nazionale, che nel frattempo ha moltiplicato la volgarità e la rapacità dei suoi istinti e nasconde sotto il largo riso pubblicitario un animo senza misericordia. Campagne politiche che mirano alla Casa Bianca fanno capo a lui; si parla di milizie da lui capeggiate e di un'alta carica nella Difesa « in caso di emergenza ». Il film segue l'ascensione con una tempra taglientissima e con immaginosa prodigalità di episodi e dettagli. Dal tempo di *All the King's Men* (Tutti gli uomini del re, 1949) di Robert Rossen, non incontravamo più una così intensa pittura di « ondata fascista » negli Stati Uniti. L'avventura di Huey Long, governatore della Florida, che formava il soggetto di quel film, era già stata presa in considerazione da Kazan e Schulberg per la preparazione di *A Face in the Crowd;* si veda nel numero di marzo di quest'anno di « Bianco e Nero » lo scritto dello stesso Kazan su « Scrittori, cinema e televisione » (« Budd e io... abbiamo conversato sul modo in cui Huey Long sarebbe stato più potente se avesse avuto a sua disposizione un apparecchio televisivo... »).

La violenza congenita nello stile di Kazan ha condotto *A Face in the Crowd* ad un furore bianco assai superiore alla asciutta documentazione di Rossen, e ha cercato di estrinsecarsi maggiormente nelle soluzioni del dramma, allorchè Solitario Rhodes cade e s'infrange. E' la stessa giornalista che lo ha scoperto, ora delusa nei propri sentimenti e nelle proprie convinzioni, a provocare deliberatamente la sconfitta di Rhodes e a smascherarlo di fronte ai suoi adoratori. La pubblica opinione, sentendosi turlupinata, insorge contro il falso eroe.

A Face in the Crowd è montato con suprema energia. La regia di Kazan vi traccia stupendamente la ragioni e i mezzi del successo del suo protagonista, culminando in un attacco durissimo al mondo della televisione americana. Nell'articolo sopra citato, sono riportate le impressioni che hanno indotto Kazan e Schulberg ad un atteggiamento accusatore: il « potere ipnotico » della TV, la sua « coscienza sintetica » snaturatrice dei programmi, la sua responsabilità di spettacolo « vincitore » per aver conquistato ormai il primo posto nel campo dei divertimenti di massa. Di tutto ciò *A Face in the Crowd* fornisce esempi lancinanti; e malgrado certe intemperanze non evitate, resta — a nostro avviso — tra i film migliori di Kazan in senso assoluto. Del resto in Kazan siamo

avvezzi ad ammettere che le intemperanze coincidono, generalmente, con i più smaliziati pezzi di bravura. Si allude in questo caso alla torrida sequenza del torneo per l'elezione di Miss Majorette, sfruttata con una abilità che serra la gola, nel chiarore e nel frastuomo di un corrotto ed insolente squadrismo; qualcosa da ricordare.

Secondo le sue abitudini, Kazan ha « introdotto » anche questa volta un nuovo attore, felicemente scelto per la parte di Solitario Rhodes. E' Andy Griffith, che riflette in ogni moto del volto la nervosa ed eccitata sensibilità del proprio regista. Anche la ricomparsa di Patricia Neal ci è parsa fortunata; il voltaggio di Kazan ha teso al massimo le sue possibilità ed ha riscattato l'atrofia di alcune precedenti interpretazioni delle quali serbiamo uno spiacevole ricordo.

TINO RANIERI

Altri film

Camping

Regia: Franco Zeffirelli - **sogg. e scenegg.:** Franco Zeffirelli, Nino Manfredi, Leonardo Benvenuti, Paolo Ferrari, Pino De Bernardi, Tatina Demby, Anna Gobbi - **fot.:** Gabor Pogany - **musica:** Armando Trovajoli - **scenogr.:** Lamberto Giovagnoli - **mont.:** Mario Serandrei - **int.:** Marisa Allasio, Nino Manfredi, Paolo Ferrari, Lyla Rocco, Kita Horiuchi, Franco Luzi, Pina Cei, Franca Mazzoni, Herbert Knippenberg, Francesco Mulé, « Don » Marino Barreto jr e il suo complesso - **produz.:** Carlo Ponti - Cei Incom - **origine:** Italia, 1958 - **distr.:** Cei-Incom.

Il marito

Regia: Nanni Loy, Gianni Puccini - **sogg.:** Rodolfo Sonego, Alberto Sordi - **scenegg.:** Nanni Loy, Gianni Puccini, Rodolfo Sonego, Alberto Sordi, Ruggero Maccari, Ettore Scola - **fot.:** Roberto Gerardi - **musica:** Carlo Innocenzi - **scenogr.:** Flavio Mogherini - **mont.:** Gabriele Varriale - **interpreti:** Alberto Sordi (Alberto), Aurora Bautista (Elena), Luigi Tosi (Ernesto), Alberto De Amicis (Aurelio), Carlo Ninchi (Monsignore), Marcello Giorda (on. Tucci), Rosita Pisano (Sofia), Mario Passante (il commendatore), Delia Luna, Laly Bianchi, Ames Ramsay, Ciccio Barbi, Yaver Dasté - **produz.:** Felice Zappulla per la Fortunia Films-Chamartin - **origine:** Italia-Spagna, 1958 - **distr.:** R.K.O.

Ladro lui, ladra lei

Regia: Luigi Zampa - **sogg.:** Luigi Zampa - **scenegg.:** Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Luigi Zampa, Alberto Sordi - **fot.:** Leonida Barboni - **musica:** A. F. Lavagnino - **scenogr.:** Mario Santovetti - **mont.:** Eraldo Da Roma - **interpreti:** Alberto Sordi (Cencio), Sylva Koscina (Cesira), Ettore Manni (Raimondi), Anita Durante (madre di Cencio), Alberto Bonucci, Mario Carotenuto, Mario Riva (i tre negozianti), Guglielmo Inglese (impiegato delle tasse), Marisa Merlini (padrona dell'atelier), Nando Bruno (poliziotto), Vinicio Sofia (brigadiere dei carabinieri), Mino Doro (gioielliere), Carlo Delle Piane (detenuto), Della Valle, Fausto Guerzoni, Franco Migliacci - **produz.:** Maxima Film - Mountfluor Film - **origine:** Italia, 1958 - **distr.:** Cei-Incom.

Nata di marzo

Regia: Antonio Pietrangeli - **sogg.:** Antonio Pietrangeli - **scenegg.:** Age, Scarpelli, Maccari, Scola, Pietrangeli - **fot.:** Carlo Carlini - **musica:** Piero Morgan - **scenogr.:** Piero Poletto - **mont.:** Eraldo Da Roma - **interpreti:** Jacqueline Sassard (Francesca), Gabriele Ferzetti (Sandro), Mario Valdemarin (Carlo), Tina De Mola (Nella), Eraldo Da Roma (amico di Nella) - **produz.:** Carlo Ponti, Euro International Film, Les Films Marceau - **origine:** Italia-Francia, 1958 - **distr.:** Euro International Film.

Giovani mariti

Regia: Mauro Bolognini - **sogg.:** Massimo Franciosa, Pasquale Festa Campanile - **scenegg.:** Enzo Curelli, Luciano Martino, Mauro Bolognini, Pierpaolo Pasolini - **fot.:** Armando Nannuzzi - **musica:** Nino Rota - **scenogr.:** Flavio Mogherini - **mont.:** Roberto Cinquini - **interpreti:** Isabelle Corey (Laura), Antonio Cifariello (Ettore), Franco Interlenghi (Antonio), Antonella Lualdi (Lucia), Anna Maria Guarnieri (Ornella), Sylva Koscina (Mara), Raf Mattioli (Giulio), Rosy Mazzacurati (Donatella), Gérard Blain (Marcello), Ennio Girolami (Franco), Lyla Rocco (Gilda), Marcella Rovena (la madre di Franco), Guido Celano (il padre di Franco), Anne Marie Baumann (Fanny), Lilly Mantovani (Lily), Roberto Chevalier (Checchino) - **prod.:** Nepi Film - **origine:** Italia, 1958 - **distr.:** Lux Film.

Amore e chiacchiere

Regia: Alessandro Blasetti - **sogg.:** Cesare Zavattini - **scenegg.:** Cesare Zavattini, Alessandro Blasetti, Isa Bartalini - **fot.:** Gabor Pogany - **musica:** Mario Nascimbene - **scenogr.:** Veniero Colasanti - **mont.:** Mario Serandrei - **interpreti:** Vittorio De Sica (Bo-

nelli), Gino Cervi (Paseroni), Elisa Cegani (signora Bonelli), Isa Pola (signora Paseroni), Geronimo Menyer (Paolo Bonelli), Carla Gravina (Maria Furlani), Alessandra Panaro (Doddy Paseroni), Nicolas Perchicot Borghi), Mario Meniconi (Furlani), Renato Malavasi (Ripandelli), Felix Fernandez (Salviati), Mario Passante, Paolo Ferrara, Oscar Andriani (consiglieri comunali), Lina Furia (Crimilde) Amelia Pellegrini (la vecchia tifosa), Arturo Bragaglia, Antonio Annuale, Mario Moneta (i vecchietti dell'ospizio) - **produz.:** Electra Compagnia Cinematografica - **Origine:** Italia, 1957 - **distr.:** Cei-Incom.

La commedia — intesa nelle sue più diverse accezioni — è il genere cui la nostra industria cinematografica, scarsa di idee, di fantasia, di coraggio, si è da tempo ancorata, come a quello che comporta minori rischi. Esistono ormai alcune formulette ed alcuni personaggi (o pseudo personaggi) ad esse legati, che hanno dato origine ad altrettante « serie », destinate ad essere sfruttate fino ad esaurimento (esaurimento non tanto delle idee quanto della capacità di assorbimento da parte del pubblico). Si prenda il « personaggio Marisa Allasio », proiettato verso la popolarità dal successo, in fondo non immeritato, di *Poveri ma belli*. Da un anno e più in qua le « belle ma povere », le « civette », le « susanne tutte panna » si sprecano.

Ultima avventura di Marisa, in ordine di tempo (e non soltanto di tempo: è venuta l'ora delle rivendicazioni anche per questa prosperosa miss balneare) è quella di *Camping*, film che non meriterebbe neppure l'onore della citazione se non presentasse la firma di regista di Franco Zeffirelli, un giovanotto di indubbio talento, formatosi alla scuola di Visconti — sulle scene come in teatro di posa — e giunto ad occupare una posizione di meritato prestigio come regista lirico. Il cinema, si sa, è per sua natura corruttore, e tanto più lo è quando versi nelle condizioni incerte e confuse di quello italiano. Così non ci meraviglieremo né ci scandalizzeremo se un uomo come Zeffirelli ha accettato di esordire senza impegnare un briciolo della sua intelligenza. (Vero è che non tutti gli esordienti si comportano allo stesso modo: senza riandare ad esempi meno recenti, basterà ricordare il Pontecorvo di *La grande strada azzurra*, che ha rappresentato un inizio molto dignitoso di carriera. Dove si vede che la resa a discrezione non è sempre tassativamente necessaria per cominciare). La fragile storiella di *Camping* è stata partorita dal cervello di due attori, Nino Manfredi e Paolo Ferrari, a proprio uso e consumo. Essi sono infatti nel film, rispettivamente, il fratello ed il fidanzato della pruriginosa Marisa, e con essa sostengono le avventure e le disavventure di una vacanza in motocicletta, che ha per meta un *camping*. Si tratta del classico film senza capo nè coda, che potrebbe non finire mai e potrebbe pure non esser mai cominciato (ipotesi, questa, assai preferibile), tanto è sgangherato e casuale, oltre che grossolano. Gli *sketches* si succedono agli *sketches* senza un nesso preciso, e si tratta, per di più, di invenzioni spicciole e quasi tutte insulse. Una però fa eccezione: e cioè la sequenza in cui i tre campeggiatori si trovano inconsapevolmente coinvolti nelle grandi manovre. Nulla di straordinario, intendiamoci, però un certo divertimento non manca, anche perchè si tratta di qualcosa di inedito per il nostro cinema paralizzato dai timori reverenziali, dall'ombra della fortezza di Peschiera che si proietta minacciosa su chi pensi di rappresentare cose e fatti della vita militare in modo diverso da quello caro a Duilio Coletti o a Francesco De Robertis. Zeffirelli è riuscito a « scherzare coi fanti », innocentemente, s'intende, e almeno di questo gli siano rese grazie.

Un altro personaggio imperversante (ma stavolta si tratta di un personaggio autentico, anche se talora incline a scadere nella macchietta) è quello di Alberto Sordi. Lo abbiamo ritrovato nel *Marito*, con cui la coppia Nanni Loy e Gianni Puccini ha cercato, in certo modo, di dare un seguito allo *Scapolo* di Pietrangeli. In realtà il divario di fantasia, di gusto, di misura tra i due film è sostanziale: non parliamo di commedia di carattere, qui siamo decisamente sul piano della farsetta, e per di più tutta scontata, quanto a situazioni, atteggiamenti, eccetera, e solo qua e là divertente, a meno di non essere « di bocca buona ». L'altr'anno avanzammo, personalmente, molte riserve a proposito di *Parola di ladro*, film che segnò l'esordio della coppia Puccini-Loy e che ci parve « pulito » e garbato, ma privo di quell'astuzia, di quel superiore « mestiere » che meccanismi del genere esigono. *Parola di ladro* era tuttavia pur sempre un prodotto medio decoroso, mentre *Il marito* rappresenta una compiacenza verso le tendenze deteriori

dell'industria e del pubblico. Qui il discorso potrebbe ricollegarsi a quello tenuto a proposito dell'esordio di Zeffirelli: la gente di talento, nel cinema, è insidiata ad ogni passo dalla tentazione o dalla necessità del compromesso e, peggio, della prostituzione.

Lo stesso Luigi Zampa, che gode di notevole credito presso i produttori, si era decisamente prostituito con *La ragazza del Palio.* Ora, con *Ladro lui, ladra lei,* ha risalito la china, fermandosi al limite giusto, per un regista che si trovi nelle condizioni di dover prendere una vacanza (ben pagata, s'intende). Poichè *Ladro lui, ladra lei* è un filmetto che potrebbe essere portato ad esempio di efficiente prodotto medio, quel prodotto medio la cui carenza ha sempre costituito uno dei segni più preoccupanti di inconsistenza della nostra industria, della quale esso avrebbe invece dovuto essere la spina dorsale (checchè ne dica De Laurentiis). Anche *Ladro lui, ladra lei* è una variazione intorno al personaggio Sordi, ma sorretta da una inventiva agile, da un'arguzia assidua, da qualche motivo parzialmente nuovo. Sordi vi riproduce con vena irresistibile e pur misuratissima il volto simpatico della sua personalità di mariuolo incorreggibile (egli è qui un ladro ed imbroglione per vocazione e tradizione familiare) e sfaticato (il rovescio della stessa medaglia si ha in *Fortunella,* dove Sordi presenta un ritratto sapidissimo di gaglioffo torpido, tristo e torvo). Del resto, *Ladro lui, ladra* lei è un film da segnalare anche per l'esatto punto di coloritura trovato dai numerosi caratteristi: è cioè un film ben recitato (Sylva Koscina tra le varie maggiorate è una delle più gradevoli), e la recitazione corrisponde al nitore, al brio della realizzazione, all'accorta costruzione dello scenario, allo spirito del dialogo. E' un piccolo film, ma merita di incassare i quattrini che incassa.

Le ambizioni di *Nata di marzo* di Antonio Pietrangeli erano maggiori. Pareva doversi trattare di un film « sul matrimonio » in ambiente borghese, e da Pietrangeli, naturalmente portato verso una tematica di costume, sarebbe stato lecito attenderselo, e attendersi altresì un risultato positivo. Viceversa, *Nata di marzo* risulta piuttosto insoddisfacente proprio se si voglia considerarlo come un film sul matrimonio, e sia pure su un particolare tipo di matrimonio, quello cioè fra coniugi separati da cospicua differenza d'età, fra un quarantenne posato e una adolescente immatura. Poichè, se la prima parte del film, ricca di notazioni argute ed acute, e condotta con lesta vena, ricostruisce piacevolmente l'incontro tra i due, il loro curioso itinerario sentimentale verso le nozze, gli aspetti un po' buffi e le prime incrinature del loro *ménage,* la seconda parte presenta due difetti sostanziali. Il primo è di misura: poichè è evidente che un giuoco del genere ha l'obbligo di essere proporzionato alla esilità del pretesto, e invece *Nata di marzo* si involge su se stesso, si fa venire il fiato grosso in una serie di variazioni troppo spesso iterative e giunge ad una conclusione prevedibile passando per la via più lunga e tortuosa, cercando quasi di nascondere una gracilità costituzionale che, non essendo in casi del genere un difetto, non andrebbe goffamente dissimulata (si pensi al personaggio di puro comodo dell'amico della protagonista). La conclusione prevedibile cui accennavamo è il classico « lieto fine », la riconciliazione finale, la quale lascerebbe supporre nel regista la convinzione che la immatura sposina finirà per trovare il naturale equilibrio, e che, più generalmente parlando, i matrimoni con largo divario d'età tra i coniugi, per pericolosi che possano essere, sono suscettibili di dare ottimi frutti, quando siano, come nel caso in parola, matrimoni d'amore. Ma la seconda parte del film autorizza a supporre che in sostanza *Nata di marzo* non sia un film sul matrimonio, neppure in particolari condizioni. Poichè di mano in mano che la narrazione procede ci si accorge che la protagonista non è propriamente *il tipo* della diciassettenne posta anzi tempo di fronte ai problemi derivanti dal matrimonio, ma è *un certo tipo* di diciassettenne, una specie di Guendalina di poco cresciuta, una creatura *sui generis,* la quale ha bensì molti punti di contatto con la massa delle sue coetanee allevate in una certa maniera, ma ha in più gli umori che le derivano dall'essere « nata di marzo », cioè con un caratterino umbratile ed aereo. Quest'ultimo va reputato, s'intende, un difetto solo se si voglia considerare *Nata di marzo* come un film sul matrimonio borghese, chè altrimenti non resta che attribuirgli propositi diversi e meno impegnativi, considerandolo soltanto un film sulle avventure di

una ragazzina pazzerella ed immatura alle prese con il matrimonio. In ogni caso, il film sul matrimonio rimane ancora da fare. Ciò non toglie, ripetiamo, che *Nata di marzo* offra, fino ad un certo momento, un notevole contributo al filone della commedia borghese, da cui è ancora lecito attendersi interessanti sviluppi.

Come dimostra *Giovani mariti* di Mauro Bolognini, film che conferma le attitudini di questo regista (spesso corrivamente dedito ad una sorta di piccolo cabotaggio spettacolare), nel senso di una illuminazione di psicologie giovanili, specie relativamente al delicato giuoco dell'amore: sotto questo rispetto *Giovani mariti* costituisce un valido *pendant* a *Gli innamorati,* trasferendo su piano borghese e provinciale un tipo di rappresentazione corale là sviluppata su piano popolare e stracittadino. Per un verso *Giovani mariti* si inserisce nel gruppo dei film volti ad esprimere una tematica « matrimoniale », sincera se pur a fior di pelle, per altro verso esso si ricollega abbastanza chiaramente a *I vitelloni,* pur sostituendo — inutile dirlo — una gentile ed epidermica fragranza all'incisivo vigore, all'acre causticità, all'impietoso moralismo felliniano. Gli amici lucchesi di Bolognini non sono, di massima, gli scioperati abulici di Fellini, anche se il loro sodalizio e le loro abitudini non mancano di precisi punti di contatto con quelli dei « vitelloni ». Se si eccettua Ettore, negato a concepire sentimenti durevoli ed autentici e cinicamente portato a tentar di risolvere la propria situazione attraverso un matrimonio di interesse, destinato al fallimento, questi giovanotti non si sottrarranno alle responsabilità imposte loro dal naturale corso della vita. Bolognini ha colto con finezza questo punto cruciale della loro esistenza, il punto del passaggio dalla spensieratezza alla maturità, il punto in cui certe euforie giovanili, legate ad una consuetudine quotidiana di sodalizio maschile, in una continua e mutevole effervescenza sentimentale, si spengono, per forza naturale, lasciando dietro di sè un'onda sottile di nostalgia e di malinconia. Proprio il finale del film, in certo senso tanto affine a quello de *I vitelloni,* segna la differenza sostanziale tra i due film, in quanto, mentre la partenza di Moraldo — unico vitellone in qualche modo « positivo » — verso un vago domani più costruttivo suggellava il velleitarismo costituzionale di quei personaggi, la partenza per la metropoli dell'analogo personaggio di *Giovani mariti* avviene in direzione di una metropoli dove egli è atteso da un lavoro modesto ma sicuro, necessaria premessa per la realizzazione di un progetto matrimoniale, dalle solide basi affettive. La prospettiva è insomma, ben diversa. *Giovani mariti* è dunque un film non profondo ma equilibrato (ad onta di una episodica caduta di gusto, la sbronza collettiva verso la fine, con conseguente rissa fra le prostitute). Esso è tuttavia parzialmente inficiato da una sua curiosa caratteristica: quella dell'idealizzazione fisica subita dai personaggi, i quali sono tutti *belli,* uomini e donne (prostitute da strapazzo comprese), una idealizzazione che si risolve in difetto di rappresentatività dei personaggi stessi. Questi ultimi si giovano comunque di una recitazione sciolta e vibratile, non soltanto da parte della Lualdi e di Interlenghi, della Koscina e di Girolami, ma anche da parte di elementi inediti per lo schermo, come la Guarnieri, o fino a ieri legati oppure inespressivi, come il Mattioli e la Corey. Una menzione speciale merita poi il Blain, dotato di un suo patetico pudore.

Fin qui abbiamo parlato di commedie farsesche o di commedie sentimentali e di costume. Ma nel gruppo da noi preso in esame non manca una commedia satirica, la quale rappresenta forse l'opera più ambiziosa tra quelle prese in esame. Si tratta di *Amore e chiacchiere.* Il film è nato da un nuovo incontro tra Alessandro Blasetti e Cesare Zavattini, sul piano di comuni esigenze morali. Come già in *Quattro passi fra le nuvole,* come già in *Prima comunione,* tali esigenze si manifestano sostanzialmente in una condanna dell'egoismo, che isola l'uomo di fronte ai diritti e alle necessità dei propri simili. L'egoista di questo film — un avvocato di provincia — ama nascondere il proprio egoismo di fondo dietro la vacua sonorità di una compiaciuta retorica (con essa gli autori hanno inteso colpire un male « nazionale ») e dietro la accattivante veste di una fatua ipocrisia. Tra queste due caratteristiche del personaggio quella che, attraverso la colorita caratterizzazione caricaturale di De Sica, viene meglio in luce è la prima: ché alla manifestazione della seconda nuoce il dono di simpatia connaturale al personaggio De Sica. Quest'avvocato risulta quindi sostanzialmente

in buona fede, e quindi non condannabile con troppa recisione: un uomo pieno di debolezze e di piccole vanità, ma abbastanza innocuo. Di qui l'indebolimento del messaggio morale che al film è stato affidato. (Una spiegazione di tale indebolimento potrebbe essere ricercata nella genesi dell'opera, una genesi faticosa di « compromesso », derivante, dopo sforzi successivi, dall'originario progetto di uno « zibaldone » zavattiniano dalla tematica coerente ma assortita, progetto caduto in seguito al declino del film ad episodi nel favore delle platee). Ma questo è forse un difetto secondario di *Amore e chiacchiere*: quello principale riguarda il mancato equilibrio di rapporti fra i due piani del racconto, il cui sapore dovrebbe derivare dall'accostamento e dal contrasto tra la vicenda relativa all'avvocato divenuto sindaco (carica che, con le sue lusinghe, lo indurrà a retrocedere irresistibilmente dalla sua « marcia verso il popolo ») e quella relativa al figlio adolescente del protagonista, il quale si innamora della figlia dello spazzino municipale, incorrendo nei fulmini del padre, inguaribilmente « classista », ad onta delle sue demagogiche chiacchiere. Ora, se le parti « idilliche » della narrazione godono spesso di una loro gentilezza (non mancano però inutili lungaggini: vedi l'episodio dello stadio durante la « fuga »), le parti satiriche rimangono a mezza via tra realismo e deformazione, non senza l'accettazione di certo repertorio umoresco, ormai un po' trito, proprio dello Zavattini minore e manieristico. Costretto a considerare il film su un piano più o meno realistico, lo spettatore vi avverte invero simiglianze e « zeppe » fastidiose, che probabilmente — le prime in ispecie — non avrebbero pesato, qualora la narrazione fosse stata tenuta sul piano di una fantasia più svincolata (nel gusto di quella di *Miracolo a Milano*, film la cui ispirazione non manca di punti di contatto con quella che ha suggerito *Amore e chiacchiere*). L'insufficienza dell'estro deformatore, della fantasia si fa sentire, per esempio, nella presentazione della famiglia del capitalista, ma sopra tutto nella scena-chiave della cerimonia, alla fine, che risulta povera e strozzata, mentre avrebbe dovuto risolversi in un ironico pezzo di bravura, alla Clair di *A nous la liberté*, di *Le silence est d'or*. *Amore e chiacchiere* rimane comunque, ad onta dei suoi limiti, un film « ben raccontato », un film che procura di divertire — e vi riesce — senza rinunciare all'apporto dell'intelligenza. Che un film comico sia nato da un'idea e che questa idea sia sostanziata di una stimolante moralità è cosa che va ascritta a pieno attivo di *Amore e chiacchiere*, film che come tale si raccomanda all'attenzione e che si inserisce perciò coerentemente nella filmografia di Alessandro Blasetti.

GIULIO CESARE CASTELLO

La mina

Regia: Giuseppe Bennati - **sogg.:** Giuseppe Bennati - **scenegg.:** Giuseppe Bennati, Leo Benvenuti, De Bernardi, Mangione, Albani - **fot.:** (Ferraniacolor): Marco Scarpelli - **musica:** Carlo Rustichelli - **scenogr.:** Mario Santovetti - **mont.:** Franco Fraticelli - **interpreti:** Elsa Martinelli (Lucia), Antonio Cifariello (Stefano), Giancarlo Zarfati (Picchio), Nemo Vicentini (l'Ardito), Felix Acaso (Nicola), Luis Peña (Sante), Julia Caba Alba (Anna), Luis Induni (maresciallo dei carabinieri), Conchita Bautista (Noemi), Mario Meniconi (Barbi), Nieto Pepe (capo-barca) - **produz.:** Maxima Film, Aspa Cinematografica - **origine:** Italia-Spagna, 1957 - **distr.:** Lux Film.

Dopo aver visto *La mina* di Giuseppe Bennati, ci piace polemicamente ricordare il tono aspro e terrigno di *Musoduro*, un film in cui il regista dava prova del suo star vigile sul personaggio e di un piglio sciolto e puntuale nell'articolare i grossi effetti e i colpi di scena. *La mina* dimostra invece come Bennati abbia percorso, precipitosamente, un lungo cammino a ritroso. La storia di una fanciulla selvaggetta, sessualmente onesta ma piuttosto larga di vedute in quanto a moralità sociale (pronta com'è a pescare con la dinamite), trasporta di peso il genere romanesco in un paesello di pescatori, privo di ogni precisa fisionomia etnica e geografica. Per la verità, l'azione potrebbe svolgersi senza sostanziali mutamenti a Trastevere, sostituendo al mare una vasca di pesci rossi, ai carabinieri i vigili urbani e alla mina i petardi di fine d'anno.

Dal genere romanesco il film trae, in primo luogo, accenti e inflessioni dialettali, messi inspiegabilmente in bocca ad alcuni dei suoi personaggi, nonchè altri tipici ingredienti tra cui primeggia la ben modellata *silhouette* dello scavezzacollo di turno — Antonio Cifariello — che fa vibrare i muscoli al contatto del-

l'aspra salsedine. Oggi, di solito, gli attor giovani delle commedie romanesche, grazie ai loro stretti *blue jeans* e alle attillate camiciole, vengono impiegati come delle vere e proprie *pin-ups* di genere maschile. In *La mina,* questa regola risulta ampiamente rispettata. Il secondo immancabile ingrediente dei *cocktails* trasteverini, la ragazza onesta, è impersonato nel film dalle grazie acerbe e longilinee di Elsa Martinelli, una paesana improbabile e deliziosamente sofisticata, i cui primi piani — occhi di cerbiatta e originali acconciature *dernier cri* — appaiono assai più pertinenti alle copertine di « Vogue » e di « Harper's Bazaar » che al rude mondo della pesca di frodo. Tra i personaggi di spalla non manca il solito ragazzino petulante e simpatico, ben presto *agganciato* — come consuetudine vuole — dal protagonista per arrivare al cuore della ritrosa sorella. L'intera vicenda si snoda attraverso episodi e situazioni ormai d'obbligo: la balera, il languido abbraccio che provoca le ire del fanciullo di cui sopra e gli onnipresenti marescialli burberi ma buoni. Agitando il tutto secondo il tono ormai classico e collaudato di Festa Campanile e Franciosa, si confeziona un prodotto di facile ma non innocua degustazione.

Obiettività vuole, tuttavia, che si ricordi l'unico personaggio sufficientemente autentico del film: Ardito, l'incallito pescatore di frodo, ben costruito in sede di sceneggiatura, e al quale l'interpretazione di Nemo Vicentini offre, con accenti di un certo rilievo, una corposità naturalistica che lo avvicina al bracconiere di *Musoduro. La mina,* tra i suoi mille difetti, ha anche quello di non essere privo di alcune *pruderies* pseudo-sociali, così goffe e manierate da farci apparire addirittura accettabili e convincenti gli analoghi motivi che si ritrovano in *La grande strada azzurra,* film anch'esso sulla pesca di frodo e che al suo apparire ci aveva lasciato perplessi e scontenti. Ma il peggio, come dimostra il film di Bennati, non muore mai. Resta da augurarsi che i bulli di celluloide non intraprendano una lunga carriera marinaresca.

LINO DEL FRA

The Tarnished Angels
(Il trapezio della vita)

Regia: Douglas Stirk - **sogg.:** dal romanzo « Pylon » di William Faulkner - **scenegg.:** George Zuckerman - **fot.** (Cinemascope): Irving Glassberg - **musica:** Joseph Gershenson - **scenogr.:** Alexander Golitzen, Al Sweeney - **mont.:** Russell Schoengarth - **int.:** Rock Hudson (Devlin Burke), Dorothy Malone (Laverne Shumann), Robert Stack (Roger Shumann), Jack Carson (Jiggs), Robert Middleton (Matt Ord), Alan Reed (col. Fineman), Alexander Lockwood (Sam Hagood), Chris Olsen (Jack Shumann), Robert J. Wilke (Hank), Troy Donahue (Frank Burnham), William Schallert (Ted Baker), Betty Utey (la ragazza che balla), Eugene Borden (Claude Mollet), Stephen Ellis (il meccanico), Phil Harvey (il caporedattore) - **produz.:** Albert Zugsmith per la Universal International - **origine:** U.S.A., 1957 - **distr.:** Universal.

Occorreva l'attuale subbuglio di ripresa nella produzione cinematografica americana, il tentativo accanito di opporsi con tutti i mezzi alla crisi dei soggetti, per vedere portati sullo schermo uno dopo l'altro, alla rinfusa e affannosamente, i grandi romanzi nazionali finora giudicati spiacevoli o persino intoccabili per la riduzione: *The Sun Also Rises* (Il sole sorgerà ancora, 1957) da Hemingway, *The Young Lions* (I giovani leoni, 1958) da Irvin Shaw, tra breve *Tender Is the Night* da Scott Fitzgerald e adesso *The Tarnished Angels* (Il trapezio della vita, 1958) che sarebbe poi « Pylon » di William Faulkner, scritto nel 1935 e pubblicato in Italia sotto il titolo « Oggi si vola ». Se tanto sommovimento negli « scaffali alti » delle librerie americane, a pro del cinema, sia un bene o sia un male, è difficile dirlo in poche parole; bisogna giudicare caso per caso. Beninteso si avranno, comunque, delle edizioni purgate, nelle quali la dignità e l'integrità dell'originale saranno determinate dalla maggiore o minore liberalità del rispettivo ambiente di produzione, dalla statura degli sceneggiatori e del regista, da svariate esigenze di mercato e talvolta di co-produzione. Non vogliamo dire che ne usciranno per forza dei brutali *digests;* non sempre, negli esempi sopra portati e nei molti altri possibili, sono stati resi inoperanti i tocchi caratteristici, la luce o il color di voce dei corrispondenti scrittori, almeno ad un livello caldamente illustrativo. Senza contare su un rimbalzo divulgativo sempre ammissibile, per cui anche una riduzione fatta principalmente con scopi ricreativi possa invogliare l'un per cento degli spettatori a cercarsi per curiosità il romanzo; sono finiti i tempi nei quali vigeva solo la regola contraria.

In *The Tarnished Angels* di Douglas

Sirk ci piacerebbe ravvisare proprio questo compito (non abbiamo detto questo scopo): un invito al vecchio romanzo, del quale si conservano i fatti, i personaggi principali, e il castello drammatico, qualora di una qualsiasi architettura sia possibile parlare a proposito di Faulkner il più crittografico tra tutti i difficili scrittori americani. « Pylon » è un libro d'autore e uno dei suoi migliori. Un libro impervio, efferato e asperrimo come tutto il vertice della sua opera. Faulkner è notoriamente un mago del disordine artistico, della parola usata come trabocchetto. Il film ha compiuto un'attenta prelettura del romanzo e si è proposto di disporre dinanzi al futuro spettatore, con maggior chiarezza esteriore, tutti i nodi drammatici che sulla pagina il lettore era chiamato a districare da sè. Bisogna convenire che è riuscito a trarne un quadro onestamente dimensionato e in qualche punto illuminato da autentici bagliori di tragedia. Lo argomento vi si prestava. *The Tarnished Angels* è dunque un film di « aviazione nera », tra i baracconi e le giostre del Mardi Gras a New Orleans nel 1932. Un ambiente e un'epoca affascinanti della leggenda americana. Il Grande Festino è finito, ma ne resta spettralmente l'eco e l'ombra, un po' dovunque. Pare che l'allegria si sia tramutata in una condanna per l'eternità, e che il bagordo sia destinato a proseguire indefinitamente, nella stanza accanto, oltre le pareti, chissà dove, come la macabra danza di riflessi nella casa del vampiro di Dreyer. A quel frastuono tende l'orecchio ancora oggi il teatro di Tennessee Williams.

Ma nel 1932 i superstiti si battono ancora, non vogliono rassegnarsi ad essere dei sopravvissuti. Essi appartengono ai tempi epici, all'aviazione. Ma le due fasi eroiche dell'aviazione sono anch'esse trascorse: i voli della squadriglia Lafayette a bassa quota ai confini francesi, sui biplani della prima guerra mondiale; e la gloria di Lindbergh che atterra a Le Bourget. La crisi non ha risparmiato nessuno, neppure i piloti decorati sotto l'Arco di Trionfo. I vecchi aeroplani sono diventati delle carcasse rabberciate, sudicie curiosità per il martedì grasso. E il Sud ha assorbito tutto. Così è stato per la coppia Shumann, Laverne e Roger, che si guadagna la vita producendosi in esercizi di acrobazia aerea su uno di quegli apparecchi. Lei compie spettacolari lanci con il paracadute. Lui si gioca la pelle nelle spericolate gare a squadra, in cui bisogna giostrare a bassa quota e a pazza velocità intorno ai piloni del percorso; intorno a loro un'organizzazione losca, carnevalesca e sfrontata. Ma il pilota Shumann, ex asso di guerra, non conosce che il suo aereo, per continuare a volare commetterebbe ogni sorta di basse azioni. Nelle sue vene, dice Faulkner, c'è olio di macchina al posto del sangue. Perderà la vita all'ultimo pilone, con un estremo gesto cavalleresco, « sudista », a riscatto delle molte vergogne accettate. E c'è anche un complesso intrigo d'amore, nel romanzo molto sordido, nel film alquanto ammansito, tra la paracadutista e un giovane giornalista, il quale tenta di toglierla da quel carosello infernale.

In *The Tarnished Angels* è assente, nel racconto di tanta dissoluzione, il recondito orrore che Faulkner evocava con i trucchi narrativi più allucinanti(è stato scritto che Faulkner, « quando descrive, mette a disposizione del lettore i suoi cinque sensi »). E fa difetto, oltre allo stile di Faulkner, anche quello di un regista veramente autorevole. Lo sostituisce uno scrupolo abbastanza avvertito, abbastanza ponderato, che sensibilizza il dramma con molteplici accorgimenti ed effetti visivi (la squallida organizzazione di Delta Field, il banchetto alla memoria di Roger). Douglas Sirk, il regista, e Rock Hudson, Dorothy Malone, Robert Stack (i due ultimi considerevolmente superiori al primo), sono ripresi in blocco da un precedente grande successo della stessa società Universal, *Written on the Wind* (Come foglie al vento, 1956); e il fatto è messo in gran risalto dalla pubblicità (assai più del nome di Faulkner). Obiettivamente, *The Tarnished Angels* appare alquanto più serio di *Written on the Wind.* Ma le reazioni del pubblico, si sa, sono imperscrutabili. E le accoglienze, pertanto, meno calorose.

T. Ranieri

Witness for the Prosecution
(Testimone d'accusa)

Regia: Billy Wilder - **sogg.:** da un lavoro teatrale di Agatha Christie - **scenegg.:** Billy Wilder, Harry Kurnitz - **fot.:** Russell Harlan - **musica:** Matty Malneck - **scenogr.:** Alexander Trauner - **mont.:** Daniel Mandell - **interpreti:** Tyrone Power (Leonard Vole), Marlene Dietrich (Christine Vole), Charles Laughton (Sir Wilfrid Robarts), Elsa Lanchester (Miss Plimsoll), John Williams (Brogan-Moore), Henry Daniel (Mayhew), Ian Wolfe (Carter), Una O'Connor (Janet Mac-

kenzie), Torin Thatcher (Mr. Meyers), Francis Compton (giudice), Norma Varden (Mrs. French) - produz.: Arthur Hornblower, jr. per la Theme Pictures - origine: U.S.A., 1957 - distr.: Dear.

Billy Wilder invecchia. Nella sua opera, le « divagazioni » divengono sempre più frequenti, le malizie e gli scatti di umore sempre più gratuiti, il meccanismo drammatico sempre più fine a se stesso. Come molti registi americani, egli è da qualche tempo il produttore dei suoi film; ed anche lui, come altri, rischia in proprio dimenticando le proprie ambizioni e adottando quelle dell'industria. L'indipendenza economica, nonchè fornirgli l'indipendenza artistica, lo induce al medesimo conformismo che l'industria avrebbe voluto imporgli (riuscendovi di rado). Prudenti e calcolatori assai più dei *bosses* che fino a ieri li controllavano, questi nuovi produttori mostrano involontariamente come sia grande la potenza del denaro e come effimera — nei periodi di crisi — l'aspirazione all'arte.

Premesso questo, si può dire che *Testimone d'accusa* — film giallo che fa leva sull'abilità di Agatha Christie e sul contributo di Charles Laughton, Marlene Dietrich e Tyrone Power — rivela il buon impegno del regista nel costruire un conflitto altamente improbabile (secondo le consuetudini del « genere ») con il massimo possibile di verosimiglianza e di arguzia. Le corde dell'umorismo, della caratterizzazione gustosa, dell'ironia sugli effetti di più tesa drammaticità appaiono ancora efficienti: sono le più wilderiane di tutto il pasticcio ed offrono risultati senz'altro apprezzabili. Basterebbe il personaggio del grande penalista malato di cuore (le sue continue liti con l'infermiera, il bislacco ascensore che gli installano in casa per evitargli la fatica, i trucchi cui il vecchio ricorre per poter fumare e bere, le fasi del processo imperniate su di lui) per mostrare quanto sia alacre e svelta la tempra del regista; ma vi sarebbero altre decine di episodi, e di particolari anche minimi, che dovremmo citare per conferma.

Tutto ciò ha un solo scopo: sostenere, giustificare e, ove non sia possibile, nascondere l'intrigo che guida l'azione principale (un processo contro un mediocre tipo di scioperato, accusato dell'assassinio di una vedova che sfruttava), sino a trasferire sugli elementi accessori l'interesse che i ripetuti colpi di scena non sanno tener desto. E questo è tanto vero che quando, nel finale, l'intero peso del racconto insiste inevitabilmente sul meccanismo del « giallo » e conduce alla scoperta della verità, attraverso una serie troppo lunga e melodrammatica di sorprese, il film si affloscia, trasudando noia da ogni inquadratura. Dove non lo soccorre l'intelligenza deformante della caricatura, Wilder incespica sugli ostacoli di una materia che crede di poter padroneggiare — per una sua generica astuzia di mestiere — ma che in realtà gli sfugge di mano. Il gioco alla Hitchcock non gli riesce, nonostante la palese e attenta imitazione: ironia e intrigo non si fondono, e Wilder resta al livello di un principiante ricco di ingegno ma privo di sicurezza.

Testimone d'accusa è un film di attori, non solo per ragioni economiche ma anche per esigenze drammatiche. Nessuno contesta a Wilder la sapienza nell'orchestrare la recitazione, soprattutto quando siano presenti il mirabile istrionismo di un Charles Laughton, lo scaltro fascino di una miracolosa (e un po' patetica) Marlene Dietrich e la divertente mimica di una caratterista come Elsa Lanchester; ma contro la scelta sbagliata (per il personaggio dell'assassino) e l'inespressività di un Tyrone Power, neppure lui può fare nulla. Hitchcock, che non è un principiante, non avrebbe commesso questo errore madornale.

F. DI GIAMMATTEO

The Tin Star
(Il segno della legge)

Regia: Anthony Mann - sogg.: Barney Slater, Joel Kane - scenegg.: Dudley Nichols - fot.: (Vistavision): Loyal Griggs - musica: Elmer Bernstein - Scenogr: Hal Pereira, Joseph MacMillan Johnson - mont.: Alma Macrorie - interpreti: Henry Fonda (Morg Hickman), Anthony Perkins (Ben Owens), Betsy Palmer (Nona Mayfield), Michel Ray (Kip), Neville Brand (Bart Bogardus), John MacIntire (Doc McCord), Mary Webster (Millie Parker), Peter Baldwin (Zeke Mc Gaffey), Lee Van Cleef (Ed McGaffey), Richard Shannon, James Bell, Hal K. Dawson, Howard Petrie, Russel Simpson, Mickey Finn, Jack Kenney - produz.: Perlberg-Seaton Production - origine: U.S.A., 1957 - distr.: Paramount.

Con l'amore che hanno spesso i francesi per le definizioni, André Bazin ha detto di Anthony Mann che è « il più classico dei giovani registi di *westerns* ». Una volta tanto siamo disposti a condividere tale opinione. Infatti, in un mo-

mento in cui i registi americani di leva più o meno recente, qualora affrontino i tipici personaggi del *western* tradizionale, si sentono in dovere di forzarne e contorcerne le psicologie, e di esasperarne le situazioni, fino a crearne delle figure singolari, per cui l'ambiente che le circonda finisce col costituire un mero dato accidentale o addirittura estraniante, Anthony Mann conserva ancora molto del gusto per le vicende lineari, per le psicologie immediatamente rispondenti e, ciò che maggiormente lo caratterizza, per le suggestioni sempre nuove che si possono trarre dagli elementi del paesaggio, per la sua presenza estensiva all'azione che vi si svolge. In tal senso, certe immagini in cinemascope di *The Man from Laramie* (L'uomo di Laramie, 1954) e di *The Last Frontier* (L'ultima frontiera, 1955) godevano di un'ariosità, di un senso vivo e partecipe dello spazio tale da stabilire una più reale ed esatta dimensione tra le azioni dei personaggi ed il loro ambiente naturale.

Dire di più sui meriti di Anthony Mann, regista di *westerns*, significherebbe andare al di là delle sue stesse ambizioni. Il suo modello è John Ford, il mestiere di Ford, l'amore di Ford — anche se genericamente inteso — per le ariose distese del West e per i personaggi dalle virtù esemplari. Ma come e assai più di Ford, Anthony Mann abbisogna di un valido apporto esterno di sceneggiatura per poter conferire alle vicende che tratta una validità non del tutto superficiale e formale. Basti osservare che i risultati più validi li ha ottenuti allorchè ha potuto disporre di sceneggiatori della levatura di un Borden Chase (*Winchester 73, Bend of the River, The Far Country*) — scrittore di grande affinità con i temi e gli uomini del West, benchè protenda verso le tinte crude e violente — o di un Philip Yordan — una delle penne migliori del più recente e avanzato cinema americano — la cui collaborazione è vincolata ad opere come i citati *The Man from Laramie* e *The Last Frontier* e il recente *Men in War* (Uomini in guerra, 1956).

Anche *The Tin Star* (Il segno della legge) gode dell'apporto di uno sceneggiatore di notevole ingegno, Dudley Nichols, già collaboratore di Ford per alcuni *westerns* esemplari. A lui più che a Mann presumiamo di dover attribuire il suggestivo disegno psicologico dei due personaggi principali del film — l'ex tutore dell'ordine ritiratosi per disgusti e cinico soltanto in apparenza ed il giovane ingenuo e sprovveduto che si ostina a diventare sceriffo con l'aiuto del primo — ed il motivo della indissolubilità della missione legalitaria. Personaggi e temi tutt'altro che inediti — qualcosa di analogo già ci era stato proposto, con più scavate annotazioni, da Howard Hawks in *Red River* (Il fiume rosso, 1948) — affrontati, tuttavia, dal regista con la sua consueta amorevole adesione. Le aperture sul paesaggio sono più contenute che nei film precedenti, e gli stessi risultati complessivi appaiono più modesti; ma ciò non impedisce al racconto di sciogliersi in alcuni brani e situazioni avvincenti, per cui il mestiere di Mann fa appello alle sue migliori risorse. Basterà ricordare le scene relative alle lezioni di alto sceriffato impartite dal protagonista al suo cadetto, l'assassinio del vecchio medico del villaggio, il robusto episodio finale della caccia ai banditi fra le rocce col tempestivo intervento dell'ex sceriffo.

Henry Fonda, l'uomo dei *westerns* di Ford, disegna alla perfezione la figura dell'anziano protagonista, sostituendosi senza fratture a James Stewart, l'interprete più abituale dei film di Mann. Il meno esperto Anthony Perkins riesce, qualche volta, a non cedergli in efficacia.

LEONARDO AUTERA

The Beast With Five Fingers
(Il mistero delle cinque dita)

Regia: Robert Florey - **sogg.:** da un racconto di William Fryer Harvey - **sceneg.:** Curt Siodmak - **fot.:** Wesley Anderson - **musica:** Max Steiner - **scenogr.:** Stanley Fleischer - **mont.:** Frank Magee - **interpreti:** Robert Alda (Conrad Ryler), Andrea King (Julie Holden), Peter Lorre (Hilary Cummins), Victor Francen (Francis Ingram), J. Carrol Naish (commissario di polizia Ovidio Castanio), Charles Dingle (Raymond Arlington), John Alvin (Donald Arlington), David Hoffman (Duprex), Barbara Brown (signora Miller), Patria White (Clara), William Edmunds (Antonio), Belle Mitchell (Giovanna), Ray Walker (signor Miller), Pedro De Cordoba (Oscar) - **produz.:** William Jacobs per la Warner Bros. - **origine:** U.S.A., 1946 - **distr.:** Warner Bros.

A molti anni dalla sua uscita sugli schermi statunitensi è giunto fra noi uno degli ultimi film diretti da Robert Florey prima di dedicarsi del tutto alla televisione. E' noto che il cinema hollywoodiano tentò di sviluppare un proprio filone del-

l'orrore, in parte rifacendosi — male — alla cinematografia d'incubo dell'espressionismo tedesco, in parte ricollegandosi ad una fonte tipicamente anglosassone, il romanzo nero inglese (Mary Shelley, Bram Stoker e via dicendo). Il filone, che ebbe il suo momento di massima popolarità con *Frankenstein* (1931) di James Whale e con *The Mummy* (La mummia, 1932) di Karl Freund affidati alle efficaci truccature di Boris Karloff, fu in seguito addolcito per motivi di autocensura e finì relegato ai filmetti di second'ordine scialbamente interpretati, specie negli anni della seconda guerra mondiale, da Lon Chaney jr.; oggi sopravvive, sempre nel circuito « B », in filmetti di fantascienza popolati di mostri come *The Creature of Black Lagoon* (Il mostro della laguna nera, 1954) di Jack Arnold.

Il mistero delle cinque dita, visto oggi, al di fuori del quadro produttivo in cui è sorto, ripropone molti e non cattivi ricordi: si intende dire con ciò che Robert Florey, intellettuale europeo a Hollywood, ex regista di avanguardia, collaboratore d'un uomo di genio come Chaplin, ha tentato con risultati apprezzabili di realizzare un film d'atmosfera, non immemore spesso dei buoni esempi espressionisti, e scevro di quelle volgarità di invenzione che appiattirono e commercializzarono il filone *horrific* di Hollywood. La vicenda è ambientata nel tradizionale, tenebroso castello, e si svolge in un'Italia umbertina ricostruita con un certo scrupolo (il richiamo all'Italia è tradizionale di certa letteratura tedesca dell'incubo, pensiamo a Hoffmann). In esso, alla scomparsa d'un famoso pianista si verificano tra gli eredi diverse morti per strangolamento e pare che siano le prodigiose mani dell'artista, misteriosamente mutilate dal cadavere, a compiere quegli assassinii. La vicenda ha uno scioglimento secondo logica, ma l'atmosfera soprannaturale vi è suscitata con vivo senso del linguaggio cinematografico, grazie anche ad una prestigiosa fotografia dovuta ad un altro emigrato europeo, il tedesco Karl Freund (il regista, appunto, di *The Mummy*, l'operatore di *Metropolis*), e all'uso di trucchi abbastanza perfezionati.

Tuttavia il maggiore apporto è fornito dalla interpretazione di Peter Lorre, essenziale per una completa conoscenza dell'attore. Prima di dedicarsi alle caratterizzazioni ironiche dell'ultimo periodo, Lorre aveva trovato nel film di Florey i termini per approfondire a suo agio, nella estrema mobilità del volto amaro, nel frequente mutare d'intensità espressiva del malinconico sguardo, il personaggio a lui congeniale dell'uomo affetto da soffocanti complessi che giunge grado a grado alla mania omicida. Accanto all'attore tedesco, una serie di puntuali caratteristi come Victor Francen e J. Carrol Naish. *Il mistero delle cinque dita* non si muove certo sul piano dell'invenzione poetica e fa diverse, anche se non gravi, concessioni alle esigenze commerciali; costituisce tuttavia una ricostruzione « letteraria », di gusto, d'un'epoca e d'una tendenza del cinema mondiale, ed in questo ambito risulta di singolare interesse.

E. G. LAURA

The Delicate Delinquent
(Il delinquente delicato)

Regia: Don McGuire - **soggetto e senegg.:** Don McGuire - **fot.** (Vistavision): Haskell Boggs - **musica:** Buddy Bregman - **scenogr.:** Hal Pereira, Earl Hedrick - **mont.:** Howard Smith - **interpreti:** Jerry Lewis (Sidney Pythias), Darren McGavin (Mike Damon), Martha Hyer (Martha Henshaw), Robert Ivers (Monk), Horace McMahon (capitano Riley), Richard Bakalyan (Artie), Joe Corey (Harry), Mary Webster (Patricia) - **produz.:** Jerry Lewis per la Paramount - **origine:** U.S.A., 1957 - **distr.:** Paramount.

Già dagli ultimi film della coppia Dean Martin e Jerry Lewis si poteva rilevare come quest'ultimo tendesse ad uscire dalle caratteristiche d'una comicità paradossale ed esagitata che gli erano proprie. Ora che la collaborazione col cantante Martin è terminata, Jerry Lewis, divenuto anche produttore di se stesso, ha portato avanti un processo di evoluzione attraverso cui tende ad arricchire un « tipo » che pareva ormai fissarsi ad uno standard.

The Delicate Delinquent, presentato sotto le insegne della Paramount, appartiene in verità alla produzione indipendente ed è stato realizzato dalla stessa équipe a cui già si deve *Johnny Concho* e dallo stesso regista, Don McGuire. Come *Johnny Concho*, il film con Lewis è ambizioso ma mediocre e denuncia una evidente povertà di invenzione. Se ne ripete la formula « a basso costo »: un cast di attori di secondo piano sorretto da un solo nome di richiamo, una sceneggiatura che prevede pochi ed essenziali ambienti, una lavorazione durata il minimo tempo necessario. Nel filone di molti illustri pre-

cedenti — si può citare per tutti *Boys Town* (La città dei ragazzi, 1938) di Taurog — McGuire sostiene la necessità di metodi « persuasivi » nei confronti dei delinquenti minorili, che bisogna riscattare da un'educazione sbagliata e da un ambiente malsano più che punire. Tesi esatta, ma qui svolta con la diligenza del raccontino edificante, con conclusivo ravvedimento generale di tutti i ladruncoli del quartiere ad opera d'uno di loro che, rieducato, è divenuto poliziotto.

A parte l'indovinata sequenza d'apertura — una rissa narrata a tempo di musica — *The Delicate Delinquent* è solo un'occasione per Lewis, che limita i lazzi a pochi momenti equilibratori e disegna il suo personaggio pieno di complessi con buon accento drammatico e con impegno tende a sfrondare la propria tecnica di recitazione di quelle punte parossistiche che lo avevano avvicinato, agli inizi di carriera, a Danny Kaye, anche per le analogie del suo tipo. Egli dimostra una volta di più come la comicità nuova del cinema hollywoodiano del dopoguerra non sia volta ad un esteriore *divertissement* ma si proponga nei moduli della satira un ritratto realistico dell'americano medio.

E. G. Laura

Per ragioni di spazio siamo costretti a rinviare le annunciate recensioni, e i dati relativi, dei film: L'arpa birmana, Pal Joey, Il ponte sul fiume Kwai, Addio alle armi, Il gioco del pigiama, La bella di Mosca; *la recensione di* Sayonara *sarà pubblicata insieme con quella del film* I peccatori di Peyton.

Film usciti a Roma dal 1. al 31-III-1958

a cura di ROBERTO CHITI e ALBERTO CALDANA

ABBREVIAZIONI: **r.** = regia; **s.** = soggetto; **sc.** = sceneggiatura; **adatt.** = adattamento; **dial.** = dialoghi; **f.** = fotografia; **m.** = musica; **scg.** = scenografia; **c.** = costumi; **cor.** = coreografie; **e.s.** = effetti speciali; **mo.** = montaggio; **int.** = interpreti; **p.** = produzione; **p.a.** = produttore associato; **o.** = origine; **d.** = distribuzione.

ADMIRABLE CRICHTON, The (L'incomparabile Crichton) — **r.**: Lewis Gilbert - **s.**: dalla commedia omonima di J. M. Barrie - **adatt.**: Lewis Gilbert - **sc.**: Vernon Harris - **f.** (Technicolor, Vistavision): Wilkie Cooper - **m.**: Douglas Gamley - **scg.**: William Kellner - **co.**: Bernard Nevill - **mo.**: Peter Hunt - **int.**: Kenneth Moore (Crichton), Diane Cilento (Tweeny), Cecil Parker (Lord Loam), Sally Ann Howes (Lady Mary), Martita Hunt (Lady Brocklehurst), Jack Watling (Treherne), Peter Graves (Brocklehurst), Gerald Harper (Ernest), Mercy Haystead (Catherine), Miranda Connell (Agatha), Miles Malleson (Vicario), Eddie Byrne (il capitano), Joan Young (signora Perkins), Brenda Hogan (Fisher), Peter Welch (Rolleston), Ronald Curram (Thomas), Toke Townley (Lovegrove) - **p.**: Ian Dalrymple per la Modern Screen Play - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Columbia-Ceiad. Vedere giudizio di T. Ranieri nel n. VIII, 32 (1957).

BOSS, The (Sfida alla città) - **r.**: Byron Haskin - **s.** e **sc.**: Ben L. Perry - **f.**: Hall Mohr - **m.**: Albert Glasser - **scg.**: Frank P. Sylos - **mo.**: Ralph Dawson - **int.**: John Payne (Matt Brady), William Bishop (Bob Herrick), Gloria McGhee (Lorry Reed), Doe Avedon (Elsie Reynolds), Roy Roberts (Tim Brady), Rhys Williams (Stanley Millard), Gil Lamb (Henry), Robin Morse (Johnny Mazia), Joe Flynn (Ernie Jackson), Bob Morgan (Hamhead), Bill Phipps, Alex Frazer, John Mansfield, George Lynn, Harry Cheshire - **p.**: Frank N. Seltzer per la Seltzer Films-Window Productions - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Atlantis.

BRIDGE ON THE RIVER KWAI, The (Il ponte sul fiume Kwai) - Vedere recensione di T. Kezich e dati nel prossimo numero.

CHICAGO CONFIDENTIAL (Anonima omicidi) - **r.**: Sidney Salkow - **s.** e **sc.**: Raymond T. Marcus - **f.**: Kenneth Peach Sr. - **m.**: Emil Newman - **scg.**: Albert S. D'Agostino - **mo.**: Grant Whytock - **int.**: Brian Keith (Jim Fremont), Dick Foran (Arthur Blane), Beverly Garland (Laura), Beverly Tyler (Sylvia Clarkson), Elisha Cook (Boccadoro Duggan), Paul Langton (Jake Parker), Douglas Kennedy (Harrison), Gavin Gordon (Dixon), Buddy Lewis (Jordan), John Morley (Mickey Partos) - **p.**: Robert E. Kent per la Peerless Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Dear Film.

COME TE MOVI, TE FULMINO! - **r.**: Mario Mattoli - **s.**: dalla commedia musicale « Un paio d'ali » di Garinei e Giovannini - **sc.**: Garinei, Giovannini, Mario Mattoli - **f.** (Ferraniacolor, Totalvision): Aldo Tonti - **m.**: Gorni Kramer - **scg.**: Mario Chiari - **co.**: Mario Coltellacci - **cor.**: Hermes Pan - **mo.**: Roberto Cinquini - **int.**: Renato Rascel (il professore), Giovanna Ralli (la figlia dell'oste), Mario Carotenuto (l'oste), Xenia Valderi, Franco Andrei, Dori Dorika, Cesare Bettarini, Dino Curcio, Giuliano Persico, Gila Genni e i 12 solisti di Trastevere, il Charley Ballet - **p.**: Giuseppe Amato per la Riama Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Cineriz.

DANGEROUS EXILE (All'ombra della ghigliottina) - **r.**: Brian Desmond Hurst - **s.**: dal romanzo « A King Reluctant » di Vaughan Wilkins - **sc.**: Robert Estridge - **f.**: (Eastman Colour, Vistavision): Geoffrey Unsworth - **m.**: Georges Auric - **scg.**: Jack Maxsted - **co.**: Eleanor Abbey - **mo.**: Peter Bezencenet - **int.**: Louis Jourdan (Duca de Beauvais), Belinda Lee (Virginia Traill), Keith Michell (col. St. Gérard), Richard O'Sullivan (Louis XVII), Martita Hunt (zia Fell), Finlay Currie (sig. Patient), Anne Heywood (Glynis), Jean Mercure (capo della polizia), Jean Claudio (De Castres), Raymond Gérome (presidente della Repubblica), Terence Longdon (col. Sir Frederic Venner), Brian Rawlinson (Dylan Evans), Frederick Leister (Ogden), Laurence Payne (Lautrec), Derek Oldham (William), Austin Trevor (Petitval), John Dearth (Simon), Lisa Lee (moglie di Simon), Andre Mikhelson (dott. Perrott), Jacques Brunius (De Chassagne) - **p.**: George H. Brown per la Rank Organisation Film - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Rank.

DAY OF THE BADMEN (La legge del fucile) - **r.**: Harry Keller - **s.**: John M. Cunningham - **sc.**: Lawrence Roman - **f.** (Eastmancolor, Cinemascope): Irving Glassberg - **m.**: Joseph Gershenson - **scg.**: Alexander Golitzen, Al Sweeney - **mo.**: Sherman Todd - **int.**: Fred MacMurray (giudice Jim Scott), Joan Weldon (Myra Owens), John Ericson (Barney Wiley), Robert Middleton (Charlie Hayes), Marie Windsor (Cora Johnson), Edgar Buchanan (Sam Wyckoff), Skip Homeier (Howard Hayes), Eduard Franz (Owens), Christopher Dark (Rudy Hayes), Lee Van Cleef, Ann Doran - **p.**: Gordon Kay per la Universal International - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Universal.

EDGE OF THE CITY o **MAN IS TEN FEET TALL, A (Nel fango della periferia)** - Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel n. III, 41 (1958).

FAREWELL TO ARMS, A (Addio alle armi) - Vedere recensione di T. Kezich e dati nel prossimo numero.

FORTUNELLA - Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

GIOVANI MARITI - Vedere recensione di G. C. Castello e dati in questo numero.

GRAND BLUFF, Le (Il grande bluff) — **r.**: Patrice Dally - **s.**: Jerry Epstein - **sc.**: Jean Aurel, Louis Martin, Yvan Audouard **f.**: Armand Thirard - **m.**: Bill Byers - **scg.**: James Allan - **mo.**: Gabriel Rongier - **int.**: Eddie Constantine (Eddie Morgan), Dominique Wilms (Dominique Arden), Mireille Granelli (Françoise de Beaulieu), Moustache (Moustache), Bernard Dhéran (Colonna), Christian Méry, Yves Brainville, Mauricet, Robert Lombard, Henri Garcin, Corinne Casals, Irène Paula, Jaques Hilling - **p.**: Hoche Prod. - Belmont Films - **o.**: Francia, 1957 - **d.**: Cei-Incom.

GUARDIA, LADRO E CAMERIERA — **s.**: Steno, Continenza, Fulci - **sc.**: Steno, Continenza, Fulci - **f.** (Totalscope): Riccardo Pallottini - **m.**: Lelio Luttazzi - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Gisa Radicchi Levi - **int.**: Gabriella Pallotta (Adalgisa), Nino Manfredi (Otello), Fausto Cigliano (Amerigo), Mario Carotenuto (il professore), Bice Valori, Luciano Salce, Gianni Minervini, Marco Guglielmi, Giampiero Littera - **p.**: D. D. L. - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

KING'S RHAPSODY (L'amante del re) — **r.**: Herbert Wilcox - **s.**: dalla commedia musicale di Ivor Novello - **sc.**: Pamela Brower, Christopher Hassal - **f.** (Eastman Colour, Cinemascope): Max Greene - **m.**: Ivor Novello; canzoni di Christopher Hassal; arrangiamenti musicali di Robert Farnon - **scg.**: William C. Andrews - **mo.**: Reginald Beck - **int.**: Anna Neagle (Marta Karillos), Errol Flynn (Richard), Patricie Wymore (principessa Cristiane), Martita Hunt (regina madre), Finaly Currie (re Paul), Francis De Wolff (primo ministro), Joan Benham (contessa Astrid), Reginald Tate (re Pietro), Miles Malleson (Jules), Edmund Hockridge (cantante) - **p.**: Herbert Wilcox per la Everest Pictures - **o.**: Gran Bretagna, 1955 - **d.**: regionale.

LADRO LUI, LADRA LEI — Vedere recensione di G. C. Castello e dati in questo numero.

LIANE, DAS MADCHEN AUS DEM URWALD (Liana, la figlia della foresta) — **r.**: Eduard von Borsody - **s.**: dal romanzo di Anne Day-Helweg - **sc.**: Ernst von Salomon - **f.** (Eastmancolor): Bruno Timm, Herbert Geier - **m.**: Erwin Halletz - **scg.**: E. H. Albrecht - **mo.**: Walter von Bonhorst - **int.**: Marion Michael (Liane), Hardy Krüger, Irene Galter, Peter Mosbacher, Rudolf Forster, Reggie Nalder, Rolf von Nauckhoff, Ed. Tracy, Reinhard Koldehoff, Herbert Hübner, Olga von Togny, Jean Pierre Faye, Arno Paulsen - **p.**: Arca - **o.**: Germania Occidentale, 1956 - **d.**: Variety.

LEGEND OF THE LOST (Timbuctù) — **r.**: Henry Hathaway - **s.**: e **sc.**: Robert Presnell jr. e Ben Hecht - **f.**: (Technicolor, Technirama): Jack Cardiff - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Alfred Ybarra, Arrigo Equini - **mo.**: Bert Bates, Renzo Lucidi - **int.**: John Wayne (Joe January), Sophia Loren (Nyta), Rossano Brazzi (Paul Bonnard), Kurt Kasznar (Dukas), Sonia Moser e Angela Portaluri (due ragazze), Ibrahim El Hadish (Galli Galli) - **p.**: Henry Hathaway per la Batjac Productions-Robert Haggiag per la Dear Film Prod. - **o.**: U.S.A., Italia, 1957 - **d.**: Dear Film.

LONG HAUL, The (La strada è bloccata) — **r.**: Ken Hughes - **s.**: dal romanzo di Mervyn Mills - **sc.**: Ken Hughes - **f.**: Basil Emmott - **m.**: Trevor Duncan - **scg.**: John Hoesli, Tom Morahan - **mo.**: Raymond Poulton - **int.**: Victor Mature (Harry Miller), Diana Dors (Lynn), Patrick Allen (Joe Easy), Gene Anderson (Connie), Peter Reynolds (Frank), Liam Redmond (Casey), John Welsh (medico), Meier Tzelniker (Nat Fine), Michael Wade (Butch), Dervis Ward (Mutt), Murray Kash (Jeff), Jameson Clark (MacNaughton), John Harvey (sovraintendente Macrea), Roland Brand (il sergente), Stanley Rose (caporeparto), Raymond Barry (direttore deposito), Susan Campbell (Mabel), Freddie Watts (autista Black), Harcourt Curacao (autista negro), Van Boolen (autista Bill), Norman Rossington (giovane autista di Liverpool), Martin Shaban (autista White), Madge Brindley (donna grassa) - **p.**: Maxwell Setton per la Maxwell Setton Productions - **o.**: Gran Bretagna, 1957 - **d.**: Columbia-Ceiad.

MAN IS TEN FEET TALL, A — v. **Edge of the City.**

MARITO, Il — Vedere recensione di G. C. Castello e dati in questo numero.

MISTERI DI PARIGI, I — **r.**: Fernando Cerchio - **s.**: dal romanzo di Eugene Sue - **sc.** e **dial.**: Damiano Damiani, Ugo Guerra, Ottavio Alessi, F. Cerchio - **f.** (Ferraniacolor): Sergio Pesce - **m.**: Ezio Carabella - **scg.**: Giorgio Scalco - **mo.**: Maria Rosada - **int.**: Frank Villard (Rodolfo), Lorella De Luca (la cantante), Jacques Castelot (notaio Ferrando), Yvette Lébon (Sara), Matteo Spinola (Germain), John Kitzmiller (lo « squartatore »), Clara Ristori (la « civetta »), Elena Zareschi (Matilde), Giulio Battiferri (Georges), Arturo Bragaglia, Giulio Calì, Umberto Sacripanti, Mino Loisi, Olga Solbelli - **p.**: Prora Film-Faro Film (Roma) - C.S.P.C. (Parigi) - **o.**: Italia-Francia, 1957 - **d.**: regionale.

NAPOLI, SOLE MIO! — **r.**: Giorgio C. Simonelli - **s.** e **sc.**: Titina De Filippo, Roberto Gianviti - **f.** (Totalscope): Mario Montuori - **m.**: Franco Langella - **scg.**: Piero Filippone - **mo.**: Giovanni Baragli - **int.**: Maurizio Arena (Michele), Lorella De Luca (Lorella), Tina Pica (Teresa), Enzo Turco (Luigi), Clelia Matania (Margherita), Virgilio Riento (Don Nicolino), Ferruccio Amendola (Agostino), Enzo Garinei (Matteini), Luisa Mattioli (Maddalena), Luciano Marin (Sandro), Maria Teresa Vianello (Marisa), Ignazio Leone (Totonno), Giancarlo Sablone (Mimì), Giorgio Cerioni (Alfredo), Titina De Filippo (Matilde); cantano Ferruccio Tagliavini, Aurelio Fierro, Gloria Christian - **p.**: Flora Film-Variety Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: Variety.

NON SONO PIU' GUAGLIONE — **r.**: Domenico Paolella - **s.** e **sc.**: Mangione, Biancoli, Leo Bomba, Isa Mari, V. Marinucci, Infascelli - **f.** (Supercinescope): Raffaele Masciocchi - **scg.**: Beni Montresor - **mo.**: Gisa Radicchi-Levi - **int.**: Sylva Koscina (Carolina), Gabriele Tinti (Vincenzino), Yvonne Monlaur (Nennella), Françoise Rosay (donna Assunta), Armand Mestral (il francese), Tina Pica (Ninì Bisciù), Nunzio Gallo (Caputo), Carlo Delle Piane (Carletto), Dante Maggio, Giacomo Furia, Eduardo Passarelli, Nino Vingelli - **p.**: Carlo Infascelli per la Do.Re.Mi.-Cloche Film Production - **o.**: Italia-Francia, 1957 - **d.**: regionale.

ROSEN FUR BETTINA (Bolero) — **r.**: Georg Wilhelm Pabst - **s.** e **sc.**: W. P. Zibaso - **f.**: Franz Koch - **m.**: Herbert Windt - **scg.**: Otto Pischinger, Herta

Hareiter - **mo.**: Lilian Seng - **int.**: Willy Birgel, Elisabeth Müller, Ivan Desny, Eva Kerbler, Carl Wery, Hermann Speelmans, Erich Ponto, Leonard Steckel, Ed. Tracy, Ursula Wolff, Liselotte Berker, Maxim Hamel, Elisabeth Wischert, Gusti Kreissl, Ellen Frank, Fritz Lafontaine, Johannes Buzalski, Pia von Rüden - **p.**: Carlton - **o.**: Germania Occidentale, 1956 - **d.**: Orlando Film.

SAYONARA (Sayonara) — Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel prossimo numero.

TAMANGO (Tamango) — **r.**: John Berry - **s.**: da una novella di Prosper Mérimé - **sc.**: Lee Gold, Tamara Hovey, John Berry, Georges Neveux - **f.** (Technicolor, Cinemascope): Edmond Séchan - **m.**: Joseph Kosma - **scg.**: Max Douy - **mo.**: Roger Dwyre - **int.**: Dorothy Dandridge (Aiche), Cürd Jürgens (il comandante), Jean Servais (Corot), Alex Cressan (Tamango), Roger Hanin (Bebé), Guy Mairesse (Werner), Doudou Babet (Chady), Bachir Toure (un guerriero), Dantz (altro guerriero), Habib Beniglia (il capo dei negri), Clément Harari, Julien Verdier - **p.**: Da.Ma. Cinematografica, Cei-Incom (Roma) - Les Films du Cyclope (Parigi) - **o.**: Francia-Italia, 1957 - **d.**: Cei-Incom.

TIMETABLE (La mano invisibile) — **r.**: Mark Stevens - **s.**: Robert Angus - **sc.**: Aben Kandel - **f.**: Charles Van Enger - **m.**: Walter Scherf - **scg.**: William H. Tuntke - **mo.**: Kenneth Crane - **int.**: Mark Stevens, Felicia Farr, King Calder, Marianne Stewart, Wesley Addy, Alan Reed, Rodolfo Hoyos, jr., Jack Klugman John Marley - **p.**: Mark Stevens per la United Artists - **o.**: U.S.A., 1956 - **d.**: Atlantis.

UOMO DI PAGLIA, L' — Vedere recensione di F. Di Giammatteo e dati in questo numero.

20.000 MILES TO EARTH (A 30 milioni di km. dalla terra) — **r.**: Nathan Juran - **s.**: Charlott Knight, dal romanzo omonimo di Henry Slesar - **sc.**: Bob Williams, Christopher Knopf - **f.**: Irving Lippman, Carlo Ventimiglia - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Cary Odell - **e.s.**: Ray Harryhausen - **mo.**: Edwin Bryant - **int.**: William Hopper (Calder), Joan Taylor (Marisa), Frank Puglia (dott. Leonardo), John Zaremba (dott. Judson Uhl), Thomas B. Henry (gen. McIntosh), Tito Vuolo (commissario di polizia), Jan Arvan (sig. Contino), Arthur Space (Sharman), Bart Bradley (Pepe), George Pelling (sig. Maples), Don Orlando (Mondello), George Khoury (Verrico), Rollin Moriyama (dott. Koroku) - **p.**: Morningside Production - **o.**: U.S.A., 1957 - **d.**: Columbia-Ceiad.

ZIA D'AMERICA VA A SCIARE, La — **r.**: Roberto Montero - **s.**: Roberto Montero - **sc.**: Vittorio Metz e Roberto Gianviti - **f.**: Sergio Pesce - **m.** Carlo Innocenzi - **scg.**: Ivo Battelli - **mo.**: Ettore Salvi - **int.**: Tina Pica (zia Tina), Rosario Borelli (Alvaro), Nadia Bianchi (Rosemarie), Germano Longo (Lucio), Isabella Biagini (Caterina), Guglielmo Inglese (Guglielmo), Ferruccio Amendola (Gino), Franca Rame (Sabretta), Nuto Navarrini (Teodoro), Bice Valori (Faustina), Dante Maggio (Dante), Virgilio Riento (Eugenio), Nino Milano (Salvatore), Silvio Bagolini, Elio Mauro - **p.**: Jonia Film - **o.**: Italia, 1958 - **d.**: regionale.

Riedizioni

BONNIE SCOTLAND (Gli allegri eroi) — **r.**: James W. Horne - **s.**: Frank Butler, Jeff Moffitt - **sc.**: J. Moffitt - **f.**: Art Lloyd - **mo.**: Bert Jordan - **int.**: Stan Laurel, Oliver Hardy, June Lang, James Finlayson, David Torrence, William Janney, Anne Grey, Vernon Steele, Maurice Black, Mary Gordon - **p.**: Hal Roach per la Metro Goldwyn Mayer - **o.**: U.S.A., 1935 - **d.**: Metro Goldwyn Mayer.

MICHELE LACALAMITA - Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
La Nuova Grafica - Roma - Tel. 378.441

(continua dalla VI· pag.)

ra il mio lavoro mi impedisce, di conseguenza, di giudicarlo con obbiettività, perchè sarebbe come se voi mi domandaste: « Che cosa preferisce, il suo matrimonio, o il servizio militare? Che cosa preferisce la terza liceo o la prima avventura d'amore? ». Io non so dirlo, perchè preferisco tutto quanto, perchè essendo tutti episodi della mia vita, tutti quanti mi sembrano rispettabilissimi, cioè vengo preso da una forma di rispetto paralizzante per quello che mi riguarda e perciò per i miei film Questo vi potrà sembrare un pochino eccessivo, però vi confesso che è sincero. Comunque, da un punto di vista sentimentale posso dire che il film al quale sono più affezionato è *La strada.* Prima di tutto perchè mi sembra che sia il mio film più rappresentativo, quello più autobiografico, e poi anche per dei motivi proprio privati e di natura sentimentale, perchè è stato il film che mi è costato più fatica per realizzarlo, è stato il film più pesante anche come avventure per cercare un produttore. Tra i personaggi, naturalmente, preferisco Gelsomina.

« Questo discorso mi offre lo spunto per rispondere alla domanda: Come è nata l'idea della sequenza del bambino malato scoperto all'improvviso da Gelsomina in *La strada?* E' un ricordo d'infanzia, tale e quale, quando stavo a Gambettola (ho passato buona parte della mia infanzia in campagna), un paesino vicino Rimini, dalla nonna; e una volta visitai con dei contadinotti selvatici una fattoria che era al di là della collina, una fattoria che era stata un antico convento. Addentrandoci in questo casone così favoloso, pieno di spazi magici, di corridoi, di sotterranei, in un solaio tra le mele messe lì a maturare e i sacchi di granturco, c'era una specie di cuccia, non era neanche letto, un giaciglio sul quale stava un bambino deficiente, che i contadini, con quell'istinto di difesa che hanno verso chi non lavora, quindi verso le creature che nascono infelici, avevano quasi eliminato, sperando forse che morisse di inedia. Fu una cosa che mi colpì, mi fece una impressione enorme e l'ho inserita in *La strada.* Che peso ha nel racconto questo episodio? L'ho inserito probabilmente per dare a Gelsomina il senso preciso della sua solitudine: nella fattoria, cioè, c'è una festa, quindi Gelsomina, che in definitiva è una creatura che ama stare insieme con la gente e vuole partecipare ai canti, all'allegria, viene presa da questo corteo di bambinetti vocianti che la trascinano a vedere il malato. Quell'apparizione di una creatura così isolata, in delirio — quindi in una dimensione misteriosissima — mi sembra che, unita al primo piano che c'è immediatamente di Gelsomina che lo guarda incuriosita, possa sottolineare in maniera abbastanza suggestiva la solitudine di Gelsomina.

«Mi chiedete per quale ragione, secondo me, *Lo sceicco bianco* e *Il bidone* non abbiano avuto un rilevante successo di pubblico. *Lo sceicco bianco* a parte i motivi di carattere pratico, cioè il fatto che la Casa distributrice fallì ancora prima di distribuire il film e che il cast forse non era dei più suggestivi per richiamare l'attenzione del pubblico) essendo un film contro i fumetti (e non intendo i fumetti come espressione giornalistica, ma proprio il fumettismo come atteggiamento, come costume) probabilmente ha lasciato sconcertata una parte del pubblico, che al cinematografo va proprio con il desiderio di trovare una realtà conformista, convenzionale, di natura sentimentale. *Lo sceicco bianco,* perchè reagiva in maniera abbastanza spregiudicata a queste cose (che il pubblico invece desidera vedere), probabilmente ha avuto una sorte sfortunata. Per quel che riguarda *Il bidone*... ecco, io non ho capito ancora bene perchè non abbia avuto successo commerciale. Ripensandoci, credo che l'insuccesso sia dovuto a questo: probabilmente il pubblico, richiamato così ad orecchio dal suono del titolo, come nei *Vitelloni,* pensava di trovarsi di fronte a una storia quasi umoristica, a dei lestofanti allegri, simpatici, dei burloni più che dei delinquenti incalliti, quali invece io ho tentato di rappresentarli. Quindi un primo senso di sconcerto, la prima delusione, credo che possano essere derivati da ciò. Secondariamente, forse il tono del film che non mi pare facesse molte concessioni a quelle che erano e che sono le più o meno prevedibili convenzioni di uno spettacolo che riguarda la vita di un cattivo, di cui ci si attende, chissà poi perchè, una evoluzione finale, una redenzione.

Infine, è stato chiesto a Fellini quali siano stati in genere i suoi rapporti con i produttori, e quali i suoi progetti per l'avvenire.

« Fino a questo momento posso dire che non ho avuto mai limitazioni nella libertà di fare quello che volevo fare. Sono sempre riuscito — con un po' di pazienza, magari, ma senza rinunciare a niente (neanche ad una inquadratura) — a fare quello che volevo.

« E' vero che il produttore tenta sempre di giustificare la sua presenza, se non altro con dei suggerimenti, ma per noi si tratta di esser convinti di quello che si vuol fare, di restare fedeli a se stessi il più possibile e di pensare una cosa: che tra regista e produttore ha sempre ragione il regista. Se uno si convince di questo (convinto non fanaticamente), se uno con una certa obiettività sa di avere delle qualità e sa di avere un mondo da esprimere, deve avere la ferma convinzione che veramente, nella "troupe", lui è il più forte, che quello che ha in testa va realizzato fino in fondo e che non deve ascoltare, una volta che il film è partito, i consigli di nessuno, perchè a quel punto anche il consiglio più affettuoso si dimostra inopportuno, si dimostra in definitiva sbagliato.

« Quali dei miei personaggi penso possano presentare ulteriori sviluppi? Io mi affeziono ai personaggi dei miei film, quindi dopo aver fatto un film, rimango a fantasticare su altre storie che riguardano la vita di quel personaggio...e poi magari non le faccio. Ma forse il personaggio che poteva presentare ulteriori sviluppi (però finora non li ha avuti), è Moraldo. A questo personaggio avevo pensato per un film che si intitolava appunto *Moraldo in città,* ed era un seguito dei *Vitelloni.* Si trattava delle avventure di Moraldo a Roma, ed erano le avventure di un giovane alla ricerca di se stesso, di un giovane cioè senza fede, senza pregiudizi, senza convinzioni, completamente libero come un animaletto che si avventura in un bosco per la prima volta alla ricerca di un senso della vita. Poi il film non l'ho più fatto e credo non lo farò più, perchè io questo senso della vita ancora non l'ho trovato e quindi non so quale possa essere la conclusione della storia di Moraldo. Il giorno che mi sembrerà di aver trovato la mia conclusione, comunque una conclusione che io possa suggerire agli altri, è probabile che faccia *Moraldo in città* ».